خليل صويلح

قانون حراسة الشهوة

دراسات نقدية



الطبعة الثانية

قانون حراسة الشَّهوة

عنوان الكتـــاب: قانون حراسة الشهوة

اسـم المؤلــف: خليل صويلح

عدد الصفحات: 216 ص

القيـــــاس: 14.5 ❖ 21.5 سم

الطبعـة الأولى: 1000 / 2015 م - 1436 هـ

ISBN: 978-9933-536-12-1

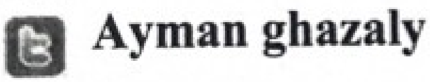


سورية . دمشق . ص ب 4650

تلفاكس: 2314511 11 963+

هاتــف: 2326985 11 963+

E-mail: info@ninawa.org
ninawa@scs-net.org
www.ninawa.org


دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

Ayman ghazaly

العمليات الفنية:

التنضيد والتدقيق والإخراج والطباعة - القسم الفني: دار نينوى

خليل صويلح

قانون حراسة الشَّهوة

(٢٠٠٦ - ٢٠١٥)

خليل صويلح

روائي وصحفي سوري، صدرت له الأعمال التالية: "ورّاق الحب"، و"بريد عاجل"، و"دع عنك لومي"، و"زهور وسارة وناريمان"، و"سيأتيك الغزال"، و"جنّة البرابرة".

نالت روايته "ورّاق الحب" جائزة نجيب محفوظ للرواية العربية" (٢٠٠٩)، وتُرجمت إلى الإنجليزية.

المحتويات

"أحسن الكلام ما كان صفو العقل من ناحية المعنى، وعفـو الطبـع مـن جهة التأليف، فيجتمع فيه صواب المراد وحلاوة الإيراد"

الكندي

شهوة الكتابة المحرَّمة

إذا كانت الإيروسية هي تعبير مباشر عن الشّهوة، فإن مراودتها في الكتابة ما هي إلا شهوة مضاعفة في هتك اللغة من الاحتشام المزيّف والمراوغ وتفكيك لصلابة النص المحرّم، وبمعنى آخر ردم المسافة بين ما حققه الأسلاف في هذا الباب، وخلع أقفال أحزمة العفّة التي علقت بكتابة الجسد في الحقب الظلامية اللاحقة. أحاول الآن استعادة مشهد الشيخ العلّامة محمد النفزاوي بعمامته وفقهه وعلمه، وهو منكبّ على كتابة "الروض العاطر في نزهة الخاطر"، مفتتحاً إياه بعبارة "الحمد لله الذي جعل اللذة الكبرى في فروج النساء..."، من دون أن يضع في ذهنه، أية شبهة، في ما يؤلف أو ينسخ، من جهةٍ، وصورة روائي اليوم وهو يراوغ اللغة كي يوصف مشهداً إيروتيكياً عابراً في متن نصه، من جهةٍ ثانية. فالمكاشفة، أو الأدب المكشوف، بات من المحرّمات، أو الكتابة المشبوهة. اللافت حقاً في هذا السياق، أن تطفو على السطح قيم مبتذلة، وانحطاط أخلاقي في الحياة اليومية، طرداً مع تشذيب النص من الأعشاب الضّارة بعرف فقهاء الفتاوى وأصحاب "ذهنية التحريم". ففقهاء بالعشرات من ابن حزم صاحب "طوق الحمامة" إلى شهاب الدين التيفاشي (نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب)، كانوا يحصلون بمفاهيم اليوم على "منحة تفرّغ" في

بلاط الخلفاء للاستفادة من علمهم في موضوعة الجنس، أما رقيب اليوم (المكتوبجي) فيحتاج في عمله إلى عدسة مكبّرة في التفتيش عن عبارة مارقة تحت بند"خدش الحياء العام". لنقل بأن تنظيف النص من قاموس الرغبات هو نوع من وأد اللذة في مكمنها. لذة الكتابة والافتتان باللغة الطليقة بجمالياتها المفتوحة على البلاغة وثراء المخيّلة، وذلك عن طريق تحطيم الغواية بتجريدها من بعدها المعرفي. والاكتفاء بالنظر إليها كشبهة بورنوغرافية صرفة.على الأرجح، فإن انخراط الروائي بالسرد الايروتيكي هو محاولة لاستعادة الجسد العربي المخطوف والمثقل بالتابوهات المتوارثة. لدي قناعة شخصية بأن الجسد المكبّل يُنتج كتابة مكبّلة بقيود من خارجها، وتالياً فإن مناوشة الجسد كلحظة تخييلية هي محاولة لنبذ سلطة عليا مقدّسة، إذا اتفقنا أن السلطة تخلق الفرد ابتداء من جسده، وفقاً لما يقوله ميشيل فوكو. هذه الكتابة إذاً، باستعمالها الجسد كذريعة نصيّة، تسعى ذهنياً إلى تحريره من عبوديته، وتحرير الكتابة نفسها من الزخرفة اللغوية المراوغة، وذلك بذهابها إلى جملة خشنة لا تخشى حفر الطريق. استحضر الآن كلمات الأغاني الشعبية، لجهة احتفالها الصريح بالصور الحسيّة العالية والمبتكرة، من دون أن تُتهم بتجاوز الحدود والأعراف، على العكس تماماً، مما يحدث لعبارة شعرية بالفصحى، قد تكون ترجمة مباشرة للمعنى الوارد في العامية. انتهاك اللغة بسطوة الفضيلة الكاذبة، أنتج نصاً هجيناً بمشية عرجاء، تفضح غياب الجملة الناقصة. وفي المقابل وجدنا أنفسنا إزاء نصوص- نسوية- خصوصاً، مغرقة بالبورنوغرافية، كمحصلة لفهم مغلوط للمعنى العميق والكثيف للإيروتيكية، لعل ما نحتاجه في المقام الأول هو النأي عن الاستمناء الروائي والشعري أولاً، بإعلاء شأن السرد كخطاب ثقافي بأنساق متعددة، وليس الإباحية وحدها كملاذ للنجاة، ذلك أن الجسد

كواجهة نصيّة، حسب ما يقول سعيد بنكراد، يعكس مجموعة من العلامات والدوال التي تشبه "الوحدات المعجمية" ليعيش على وقع الاستعمالات. بهذا المعنى فإن ضرورة الإيروتيكية في نص ما، لا تتحقق أسلوبياً، في حال، لم تجترح بلاغة مبتكرة تتواءم معرفياً مع التطلعات السردية نحو عتبة إضافية في تحرير النص من اللغة المحنّطة. حين شرعت في جمع المادة الأولية لكتابة روايتي الأولى "ورّاق الحب" وجدتُ نفسي أمام مكتبة تراثية كاملة في كتابة الجنس. هكذا غرقت في "النسخ" مع أسلافي من العلماء والفقهاء، في تفكيك وشوم الجسد، في أكبر عملية "سطو" على الكنوز المخبوءة والمحرّمة في هذا التراث الضخم، واكتشفت ضرورة نفض الغبار عن مخطوطات ثمينة لاستعادة نصوص مؤسِسة في فن الحبّ. حينها تخيّلت نفسي نسّاخاً في حي الورّاقين، تائهاً بين دمشق وبغداد واسطنبول وقرطبة. قارئُ نهم، يغرق في حبر الأسلاف، وسارد معاصر يخشى الانزلاق أكثر مما هو مسموح في "الخطيئة"، لكن هذه المرجعيات قادتني إلى كتابة مضادة تستثمر التناص في معناه الشامل لجهة الترابط والتداخل والاعتماد المتبادل في الحياة الثقافية الحديثة. كان رولان بارت قد أشار إلى أنه" لا توجد كلمة عذراء" بما فيها كلمة "نصّ" التي يعيدها إلى كلمة أسبق هي "نسيج"، أو "حياكة"، وبناء على هذه المقولة، اشتغلت حائك نصوص بمغزل جديد، أو مثل بُستاني يعمل على تهجين الثمار، عبر الكتابة والمحو، وبتناوبٍ صارم، بين مفردات العيش والنص الموروث، معوّلاً على التجربة الشخصية في تحويل الطين إلى صلصال. ومن دون وعي صريح، كنت أحتلُّ مقعد شهرزاد، في أنوثة مضادة لبطريريكية اللغة الذكورية، وفضح الفحولة في مكمنها، وإذا بالجنس يتسلل إلى متن النص لتحريره من الهواء الفاسد للغة، أكثر منه، بضاعة رائجة، وسلعة مرغوبة للتسويق.

كنت مفتوناً بشهوة الكتابة ولذتها المتفلتة من حرّاس الفضيلة، وتشكيل نص مكشوف في فضاء طليق، هو مزيج من الإيروتيكية، والصوفية، والخفّة التي لا تحتمل، حسب ميلان كونديرا. أن تحلّق بنصوص الآخرين إلى ذروة شخصية، وتوق إلى كسر بيضة الرخ بمطرقة لغة أخرى، ترفدها شذرات مستعارة من الشعر والتشكيل والسينما ومتاهة الكتب. الجنس المبثوث في النص، لم يكن أكثر من شريان بين شرايين أخرى، في ابتكار سرد مختلف. في روايتي "بريد عاجل" يلتقي الراوي في أرشيف صحيفة بفتاة شهوانية تعمل أمينة مكتبة. بعد مكابدات مشبوبة بينهما، يضع أحد مجلدات "تاريخ الطبري" تحت رأسها كمخدة، في وصالٍ محموم. وكأن لحظة غرام توازي كل المعارك التي أرشَفها الطبري كمؤرخ. وفي روايتي "زهور وسارة وناريمان" سعيت إلى كتابة أطروحة عن الجسد والصورة. الجسد المكبّل والصورة المحرّمة. اقنومان أساسيان في حقل ألغام السرد العربي واللذة الممنوعة. سوف ترقص "سارة" على وقع قصائد صوفية، وستدور بجسدها إلى حدّ الإنهاك في رقصة المولوية الذكورية، تستحضرها في إيقاعات تعبيرية، وبمعنى آخر، تعمل على نصٍ مضمرٍ، ورغم اكتمال هوية جسدها كراقصة تعبيرية إلا أنها سوف تهاجر إلى الضفة الأخرى من المتوسط، ففي لحظة ما، وجدت أن جسدها مكبّل بمحرمات لا يمكن تجاوزها. سوف يسأل الراوي معشوقته، وهما عاريان في الفراش، ماذا كان يكتب بأصبعه على ظهرها المكشوف، وحين تستفسره عمّا يكتب، يجيبها بأنه خطّ عبارات من أشعار عمر الخيّام، وجلال الدين الرومي، وأخرى من المأثورات المقدّسة. كأن الكتابة على الجلد، في لحظة عري تام، هي الفضاء السرّي الوحيد لقول ما لا يقال، فيما تكتشف "زهور" جسدها "الشعبي" حين تهجر فراش زوجها الجندي المهزوم بفحولته في حرب خاسرة، إلى أحضان

مخرج سينمائي شاب، هو الآخر صاحب مشاريع مجهضة، فيعوّض خساراته المهنيّة، في ممارسة الجنس مع جارته. لكن" منى جابر" في روايتي"دع عنك لومي" لا تتردد في القول بأنها "تشتهي مضاجعة أعمى" في تمجيد حاسّة اللمس وحدها، من بين الحواس الأخرى، وتدافع عن قصة إيروتيكية نشرتها في مدوّنتها على شبكة الإنترنت بقولها "أيّ نصّ إذا لم ينتهك الثابت واليقيني، هو نصّ مكرّر، وهذا ما أسعى إليه في كتابتي. أن أعيد التاريخ المنهوب للأنثى. تصوّر حتى مفردة الفرج، تأتي في صيغة المذكّر!". إثر هذا الحوار مع مدّعي فلسفة مصاب "بخصاء وجودي"، كان يفكر بافتراسها، تنتصر منى جابر لأنوثتها المنتهكة، فيما يحصل هذا المعاق ذهنيّاً على لقب" ملك العادة السريّة" بامتياز. ستبقى كتابة الإيروتيكية العربية إثماً محضاً، لسبب بسيط، هو أن محاكمتها تأتي من موقعٍ أخلاقي، في الدرجة الأولى، وليس من عتبةٍ نقدية تناوش النص جمالياً. هذا الرعب من رنين عبارة جنسية في ثنايا حياة متخيّلة، سيبقى ملازماً لهتك القيم الراسخة كنوع من الطهرانية الكاذبة التي أودت بنا إلى جحيم دنيوي، يحرسه رعاة جهلة، وجفاف لغوي في نصوص منهمكة بتنظيف حقولها من الثمار المحرّمة، خشية الانزلاق إلى ما لا يرغبه الرقيب، أو المحيط العام. في المقابل ينخرط آخرون وأخريات بوصفات من التوابل الجنسية، وولائم من المفردات الخشنة، المحمولة على رغبات متأججة في علاج أمراض شخصية، وثأر مؤجل، غالباً ما يقع في الركاكة، والانزلاق إلى تحرير الشفوي، في عتبته الأولى، لا أكثر. وفي منطقة ثالثة يُواجه النص الإيروتيكي معضلة أخرى، تتعلق هذه المرّة بطريقة السرد نفسها، إذ يقصي معظم الروائيين والروائيات (ضمير المتكلم) عن بقية الضمائر المستعملة، لإبعاد شبهة السيرة أو الاعترافات عن نصوصهم، ذلك أن القارئ،

والناقد أيضاً، يقعان في خطل (التلصّص الشخصي) على الراوي/ الراوية، بوصفه مؤلفاً. هكذا يظهر الروائي على هيئة فحل شرقي، وتُتهم الروائية بأنها تكتب سيرتها الذاتية، في استعادة لمناخات المدوّنات الاستشراقية، ومجتمع الحريم. في رواياتي الست، استخدمتُ ضمير المتكلم، فتعامل معي قراء ونقّاد على أن ما أكتبه هو سيرة ذاتية، وأن نساء رواياتي هنَّ شخصيات حقيقية، سبق أن عاشرتهن، وما أقوم به، هو فضحهن جنسياً على الملأ، فيما كنتُ أروم فضح الذكورة، وطريقة التفكير الذكوري في مجتمع شرقي مغلق. إحدى بطلات روايتي "ورّاق الحبّ" تعمل ممثلة، وهي حسب وصف الراوي لها "نصف قديسة، ونصف عاهرة"، وقد فاوضني أصدقاء كتّاب على سبيل المزاح المراوغ، من أجل معرفة اسمها الحقيقي، على الأرجح، لاكتشاف نصفها الثاني. قارئة شابة، قالت بأنها لا تقرأ الروايات العربية، وتكتفي بقراءة الروايات بالانجليزية، لكنها أحبت روايتي "زهور وسارة وناريمان"، وحين سألتها رأيها بالرواية، قالت ببساطة " لقد وجدت نفسي أشبه زهور وسارة بآنٍ واحد". كانت "زهور" امرأة شعبية لم تختبر جسدها جيداً، فيما كانت "سارة" أنثى تعيش جسدها بحريّة تامة. المفارقة أن راقصة تعبيرية شابة من بلد عربي مجاور، أتت دمشق للقائي، وقالت لي من دون مواربة "أنا سارة"، وأضافت "لو كنت أعرفك قبلاً، لقلت أنك كتبتَ سيرتي".

شهوة التخييل الإيروتيكي ككتابة، لا يمكن عزلها عن محيط العيش. أن تستيقظ حاسة الشّم أولاً، في تلمّس تضاريس جسد متخيّل، ماهي إلا كتابة رائحة، سوف تستدعي استنفار الحواس الأخرى بكامل طاقتها لاختبار شهوة عصيّة على الوصف. هذه الشَّهوة الغائمة، قادتني لاحقاً لتقليد أفعال أبطال رواياتي في تجارب حميمة في الحياة، مثلما فشلتُ في

علاقات أخرى بسبب تهتكَ بطل روايتي "ورّاق الحبّ". نساء كثيرات كنّ حـذرات مـن تطـوير علاقـاتهنّ بي، وفي أذهـانهنّ ذلـك الـراوي الملعـون والمتربص والماكر، وأخريات، لم يجدنّ ضالتهن في فحولـة الروائـي التـي لا تضاهي فحولة الراوي وطرائقه السحرية في صناعة الغواية والمتعة.

إن عملية إقصاء الجنس عن قائمة القضايا الكبرى في الكتابة الإبداعية، بذريعة الخدش والعيب والابتذال، أدى وسيؤدي إلى خلل فكري فـادح في التخييل العربي، وتهشيم إضافي للجسد الجـريح في الأصـل، وتمزيـق لهويـة غير مكتملة. والحال فإن المحاولات الشبقية لاستعادة الجنس، مـا هـي إلا مرآة شبقية للكتابة نفسها، ومحاولة لحفر بئر عميقة، في أرض صخرية قاسية وقاحلة وجرداء.

قانون حراسة الشَّهوة

متىٰ ظهرت الإيروسية في التاريخ؟ وكيف تشكّلت صورتها في الثقافتين الإغريقية والرومانية؟ اللوحات والنصوص الأولىٰ التي اقتفت أثر الإيروسية كانت موقع اختبار قام به الروائي الفرنسي باسكال كينار في كتابٍ لافتٍ بعنوان "الجنس والفزع"، صدرت طبعته الأصليّة في باريس عن "دار غاليمار" (١٩٩٤). يلفت كينار إلىٰ اللوحات الجدارية التي رسمها قدماء الرومان لسيدات نبيلات، كأنّهن مثبّتات بمرساة "ترتسم علىٰ وجوههن نظرة جانبية، ويلبثنَ بلا حراك في انتظار مصعوقٍ، مسمّرات في اللحظة الدراماتيكية من حكاية لم نعد نفهمها". ويوضح صاحب "كلّ صباحات العالم" أنّ انتقال الإيروسية الإغريقية إلىٰ روما الإمبراطورية كان منعطفاً واضحاً، انتقل بها من النشوة إلىٰ الفزع. فالإيروس طبقة قديمة قدم التاريخ، حيوانية تماماً أو غريزية، ولكن عندما لامس طرف الحضارة اليونانية طرف الحضارة الرومانية ومنظومة طقوسها، تحوّل الغمّ الإيروسي إلىٰ افتتان، كما تحوّل الفرح الإيروسي إلىٰ تمثيليّة تهكّمية.

في البلاط الروماني، وخصوصاً بعد حقبة الإمبراطور أغسطس الذي خلفه تايبيريوس، انتشرت لوحات الرسام اليوناني بارازيوس، هذا الرسّام الذي اخترع البورنوغرافيا عن طريق رسم الموسات. عُلّقت تلك

اللوحات في غرفة نوم الإمبراطور، وتمثّل شخصيات أسطورية في "ملاطفات شائنة"... وكان سقراط قد وصف صاحب هذه الرسوم بأنه "رسّام شبق". لم يكدّر العلاقات الجنسيّة للإغريق القدماء، أو يشوبها، أي أثر لخطيئة أو حتى لإحساس بالذنب، فيما حكمها في روما الذعر الذي تفرضه قواعد المراتب الاجتماعيّة. إذ لم يكن التزمّت الطهراني شيئاً يتعلق بالجنسانية قط بل بالفحولة، وبدا الزواج القائم على الحبّ انتصاراً للمجون. ما أثار سخط أغسطس، وكذلك فيرجيل في كتاباته: فالحب حسب الإمبراطور الروماني يلغي الفوارق الاجتماعية بين السيد والعبد، وهو ما جعله ينفي ابنته جوليا إلى جزيرة صغيرة لأنها وقعت في الحبّ. المثليّة أيضاً كانت بالنسبة إلى رجلٍ روماني نبيل جريمةً لا تقل خطورة عن الحبّ العاطفي أو الزنى، فالعاطفةُ بالنسبة إلى الروماني فحشٌ. هكذا حين اعتبر الشاعر أوفيد صاحب كتاب "فنّ الهوى" المتعة أمراً متبادلاً بين الرجل والمرأة، وكتب "أكره العناقات التي لا يعطي فيها كل طرف نفسه للطرف الآخر"، نفاه الإمبراطور أغسطس إلى مدينة تومس على ضفاف الدانوب. هكذا شكّلت القوة الجسديّة والتفوّق الحربي واللذة التي لا تخضع لمشيئة معنى الفضيلة، وكانت عدوانية الأباطرة الجنسية هي ما يعزّز السلم في الإمبراطورية. في تجواله المرئي على الجداريّات الإيروسيّة الرومانية، يكشف كينيار أنّ السرير عنصر أساسي وحيوي لدى الرسام الروماني، فهو "يرمز إلى الغرام وينتمي إلى عالم الصمت، أو على الأقلّ، العالم غير المعترف به". ويستشهد بوصف أوفيد للسرير في "فن الهوى": "إنه مكان حيث المتعة واجب. اجعلي من هذا السرير مأوى لكل المتع. هنا يجب نبذ الحشمة". وهناك نصوص كثيرة تتجاور مع الجداريات الإيروسية، فالجداريات – في نهاية المطاف- مرآة لكتبٍ تراجيدية، يحيط

الفراغ بالوجوه المرسومة التي تمزج الإخلاص بالمتعة، والأمومة بالإيروس كما كان يكتب أوفيد تماماً في مؤلفاته.

الإيروسية السعيدة لدى الإغريق تتحول لدى الرومان إلى سوداوية. لقد "أصبحت وجوه النساء المليئة بالخوف تحدّق إلى زاوية ميتة. لا شيء بين الرجال والنساء سوى التمزيق. وليس المجتمع المدني سوى وشاح خفيف فوق الوحشية الضارية، وليست الأعراف والفنون المتحضّرة سوى مخالب تنمو باستمرار". الجنس والفزع يلتقيان في لحظة تراجيدية تشبه اللغز... فالمهزوم، كما في إحدى الجداريات الرومانية يُسلّم نفسه للعنف في علاقة سيطرة تخفي خضوعاً. والخوف، كما يرى كينيار، يرتبط بالظلام والوحدة وغياب المرئي إذ ترتعش الحياة بالضوء على خلفية من موت. الفزع إذاً، يتجلى في نظرة الآخر إلى العري، وفي تفسير الشهوانية تبعاً لطقوس وتقاليد صارمة تجد في الرغبات الحسية إثماً، وهو ما ألقى بمئات الرسوم والجداريات إلى جحيم الإهمال والنسيان. لكن أعمال التنقيب التي جرت قرب مدينة نابولي الإيطالية (١٧٦٣)، كشفت عن أكثر من مئة قطعة أثرية فاضحة، جُمعت ووُضعت في "ديوان اللُقى الداعرة". وفي عهد غاريبالدي، سُمِّيت "المجموعة البورنوغرافية" لتستعيد اسمها الأصلي. يسعى باسكال كينيار، من خلال هذا النص، إلى ما يشبه الحفريات لاكتشاف ما هو مسكوت عنه في تاريخ البشرية في ما يتعلق بالجنس والرغبة والفزع والافتتان، متنقلاً من لوحة إلى أخرى، ومن كتابٍ إلى آخر للتأكيد على تلازم الرغبة الحسيّة مع الخوف استناداً إلى عدد لا يحصى من الرسوم والتماثيل العارية. فهو يقول "العيون الخائفة تُبعد المُشاهد الذي يراها"، ويضيف "الشيء المخبأ هو السّر". ولعل هذا الولع قاده إلى تأمل خصائص العالم الجنسي لدى الرومان الذي يتمثّل في الافتتان بالأعضاء

والحكايات الفاحشة في التمثيليات المسرحية والنظرة الجانبية وتحولات العفّة والفزع بالطبع. ويلفت كينيار إلى أنّ صور الأشياء في الأعمال الفنية أكثر فتنة على الدوام من الموديل الذي أوحى بها لأنّ الأعمال الفنية أقل شُبهةً بالحياة وبالتحولات. وابتداءً من عصر النهضة، بدأ التمييز جليّاً بين الرغبة والعاطفة، وجرى الفصل بين الممارسة الحسّية والحب، لتتراجع ببطء قوانين حراسة الشَّهوة وحراسة العوز والكبت. وبمعنى أدق، فإن الإنسان كان "يحرس اللاشيء، يحرس اللاحياة، أو الأعضاء المستورة، يحرس جسداً أُنكر إلى درجة أنه مات وثُبّت في مكانه إلى الأبد بالمسامير".

في القوانين القديمة المتعة دخيلة دوماً، لا تميّز بين الخوف والبهجة. أمّا الفزع، فهو أول هدية يقدّمها الجمال وفقاً لما يقوله أفلاطون.

ولكن هل مات "المكتوبجي" العثماني حقّاً؟

نفتّش في صفحات كتاب "الرقابة.. بوجوهها وأقنعتها المختلفة"، فنجدّ شذرات عمّا أعمله مقص الرقيب في تاريخ التفكير العربي، وآليات المنع والمصادرة في اجتثاث أية أفكارٍ مارقة.

شهادات جارحة في آلية عمل الرقابة العربية وخطوطها الحمر. خطوطٌ ازدادت شراسةً في ظلِّ أنظمة قمعية ضيَّقت على أي فسحة أوكسجين هاربة من غرفها المظلمة. كأنّنا لم نغادر عتبات القرون الوسطى، ومقصّ "المكتوبجي" العثماني. تراهن رجاء بن سلامة على انتشار الصحافة الإلكترونية في مواجهة الرقيب، لكنّها تنسى أنَّ هذا الرقيب تسلّل باكراً إلى المواقع الإلكترونية وحجبها، كما طارد واعتقل مدوّنون وناشطون، وتعرّض بعضهم إلى الجلد. من جهته، يشرّح هاشم صالح معنى حرية التعبير، معتبراً أن هذا الإنجاز الذي نصَّ عليه الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، هو نتاج انتصار الحداثة في أوروبا، وجزء لا يتجزأ من التراث العلماني الديموقراطي، انبثق مع بداية عصر التنوير، فيما توقّفت حرية التعبير في المجتمع العربي الإسلامي مع "إخماد أطروحة المعتزلة بقوة الحديد والنار"، المناهضة للأصولية الإسلامية. لا يكتفي رقيب اليوم بمنع الكلام كنوع من العنف الرمزي، بل بانتهاك الجسد، هذا ما يشير إليه العادل

خضر، في قائمة طويلة من الانتهاكات: سلمان رشدي، ونجيب محفوظ، ونصر حامد أبو زيد، وتسليمة نسرين، ونوال السعداوي، وفرج فودة، وأمثلة أخرى تنبئ بـ "عودة دواوين التفتيش"، نظراً لازدياد موجات التعصّب، وتجاوز حرية القول إلى هدر دم المبدع. يتساءل وديع شامخ "هل الرقابة نتاج الجلاد أم مرض الضحية؟"، ويستنجد بمقولات فوكو في كتابه "المراقبة والمعاقبة"، وقد وصف الرقابة بأنها "استفزازات نصيّة ودلالية وواقعية". كما يعرّج على نماذج لآلات أنتجها العقل البشري لمصادرة جسد الإنسان وفكره كجزاء لخرقه قوانين القطيع. وإذا بالرقابة العربية تطال الأحلام والنوايا غير المصرّح بها. الإنسان العربي كما يقول وديع شامخ "لم يمتلك لحظة الحريّة كاملة". تتبدّى هنا محنة العقل العربي الذي يتستّر بأقنعة في حفلة تنكرية لا يُعرف فيها أبداً، من هو الضحية، ومن هو الجلاد. يسمّي شاكر النابلسي دائرة المطبوعات والنشر لدى الأنظمة العربية "الدائرة السوداء"، ويروي قصته مع مصادرة كتبه في البلدان العربية، ليس على يد الأنظمة البوليسية فقط، بل عن طريق ما يعُرف بـ"رقابة الشارع" في ظل اكتساح الأصولية الإسلامية للشارع العربي. يشبِّه النابلسي هذا الوضع بالغوغاء التي كانت تمارس سطوتها مطلع القرن العشرين، ثمّ أجبرت السلطات على مصادرة كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي"، وها هي اليوم تحرق كتاب علي عبد الرازق "الإسلام وأصول الحكم". يرفض حميد زنار وجود رقابة عربية بغياب أسبابها وهي الحرية في حدها الأدنى، طالما أننا كعرب "لم نبرح مستوى الرعية"، ويضيف "ليس سهلاً أن تكون اليوم عربياً عقلانياً حرّاً، في مجتمع يجرّم العقلانية". ويرصد باسم النبريص أوضاع الرقابة في فلسطين. يقول الشاعر الفلسطيني إنّ قوة الاحتلال كانت تمارس الإرهاب الفكري على أي نصٍّ يكتبه عربي، عبر الاستدعاء

والسجن والنفي، والإهانة والتعذيب الجسدي. أمّا السلطة الوطنية، فتحرق مثلاً كتاباً لدنيا الأمل إسماعيل يتحدث عن الثقافة في الداخل، بعد زيارة إلى غزة. ثمّ جاءت الطامة الكبرى مع منع كتب إدوارد سعيد إثر مقالات كتبها المفكر الراحل في نقد اتفاقية أوسلو والقيادة الفلسطينية. مهلاً لم تتوقف الرقابة الفلسطينية "الهوجاء" عند هذا الحد، فقد كان الضحية الثالثة أنيس صايغ، رئيس مركز الأبحاث الفلسطيني في بيروت، إذ مُنع كتابه "١٣ أيلول". لكن ماذا بخصوص حماس؟ "غالبية ما نكتب وننتج هو حرام وهرطقة في شرع حماس" يقول باسم النبريص. في الكتاب شهادات أخرى لا تقلّ وطأة عن سواها، كأن لكل كاتبٍ عربي حكايته الشخصية مع الرقيب.

كان " المكتوبجي" العثماني، ذلك الرجل من القرن التاسع عشر وما تلاه، أمام مأزق حقيقي، فهو حين قرأ مانشيتاً في إحدى الصحف عن اشتعال شرارة ثورة أكتوبر في روسيا (١٩١٧)، لم يستسغ كلمة "ثورة". فكّر طويلاً إلى أن اهتدى إلى صوغ مانشيت بديل: " حدثت خناقة في روسيا"!

عندما يستعير سائق التاكسي مقعد الروائي

ماذا يفعل سائق التاكسي بحكايات الآخرين؟ على الأرجح، إنه يوزّع الحكايات بالتساوي على ركّاب العربة، بقصد تصريف الوقت، أو إدّعاء الحكمة، لكن راكباً مثلي، يميل إلى الصمت غالباً، سوف يكون مربِكاً، وهو يدير وجهه نحو النافذة، يتأمل حركة الشارع بضجر، من دون أن يفسح مجالاً للسائق كي يعيد ترتيب حياة شخصية ما، وفتح صنبور الأسئلة باحتجاجات عن غياب العدالة، وسفالة شرطة المرور، وغلاء الوقود، مبرّراً أسباب تعطيل العدّاد. لكنه ما أن يعلم بأنني أعمل في مهنة الكتابة، حتى يقوم بتغيير الموجة، فيصبح هو نفسه شخصية روائية مؤجلة، بقناعة تامة، أن قصة حياته تصلح بأن تكون رواية، أو مسلسل تلفزيوني. المعضلة هنا، ليس في الاعتراف بعدم قدرته على الكتابة، إنما في ضيق الوقت(!). هكذا يزيح حكايات الركّاب جانباً، لمصلحة حكايته الشخصية بوصفه روائياً وراوياً بآنٍ واحد، معتبراً أن الرواية هي حكاية مسليّة عن متاعب العيش، كما أنه لن يفكّر بحبكة ما لروايته المزعومة، بدليل جاهزيته المباشرة للحكي، ونبش آلامه ومغامراته التي خاضها بجسارة، قبل أن تميل به سفينة الدنيا، لينتهي وراء مقود السيارة. في الوقت المستقطع بين حكاية وأخرى، يقترح هذا الروائي الطارئ، بناء جسر هنا، ونفق هناك، ومسارب

مرورية جديدة بدلاً من تلك الموجودة حالياً، مؤكداً على غباء ضباط شرطة المرور في هندسة خرائط حركة السير، لكن سردياته هذه سوف تبقى شفوية، وسينساها بمجرد انتهاء مسبباتها الآنية، إذ سيحتل مقعد الراوي لحكاية أخرى مختلفة جذريّاً، تتواءم مع ما تقترحه عليه شخصية الراكب الجديد، وتالياً، سيتخلّى عن مهنة الروائي المؤجل. هذه الخفّة في النظر إلى مهنة الكتابة تتجاوز سائق التاكسي إلى بشر آخرين يعملون في مهنٍ مختلفة، فلكلٍ من هؤلاء حكايته التي يظن بأنها تستحق أن تُروى، أو أن يكتبها بنفسه، فيما لو أُتيحت له الفرصة، بوصف الكتابة سطحاً واحداً للقماشة السردية، ولا ضرورة إلى " سحر السرد"، فالمهم هنا، توصيل شحنة الأمثولة، بصرف النظر عن خسائر البلاغة. في النسخة التي وجدتها في أرشيفي، من محضر للشرطة بخصوص شكوى قدمتها للنيابة العامة حول إغلاق بيت للدعارة ملاصق للقبو الذي كنت اقطن، منذ سنوات طويلة، وردت عبارة تتعلّق بالصوت المرتفع لآلة التسجيل، ما يُعد إزعاجاً، يُعاقب عليه القانون. لم أذكر عبارة من هذا القبيل في حيثيات الشكوى، لكن كاتب الاستدعاء أضاف هذه العبارة كسبب إضافي للإزعاج، وربما للتأثير بمجرى المحاكمة، وإغلاق هذا البيت سيئ السمعة بالشمع الأحمر. رئيس قسم الأمن الجنائي الذي اقتحم البيت بوجود عاهرة في الداخل بما اعتبرته جرماً مشهوداً، كتب في المحضر" شبهة دعارة"، وحين احتججت على العبارة، أخبرني بأنه لا يستطيع كتابة عبارة "بالجرم المشهود" التي طالبته بكتابتها، إن لم يقبض على الرجل والعاهرة متلبّسين. كانت العاهرة قد اختبأت في الحديقة الخلفية للبيت، فيما فتح الباب الرجل الذي استأجر البيت وقد ارتدى ثيابه. في قسم الشرطة أدعت العاهرة أنها دخلت المنزل لقضاء حاجة مستعجلة في بيت الخلاء، أما الرجل فقد أدّعى بأنه ليس

رجلاً. وبمعنى أكثر وضوحاً، بأنه يفتقد فحولته، وتالياً، غياب الفعل الفاضح. غادرت المخفر بانتهاء التحقيق، وبعد أسبوع شاهدت العاهرة نفسها في الشارع، وقد انتهى الأمر بطريقةٍ ما. ما يدوّنه كاتب العرائض، وما يوثّقه الشرطي في محاضر الشكاوى، بلاغة أولى، تتجاوز طبقة الحكي الشفوي لدى سائق التاكسي، وتتوغّل قليلاً في متاهة الكتابة، أقله لجهة اعتماد الفصحى، وليس العامية، ذلك أن السائق لم يخطر في باله، في حال وجد الوقت لكتابة قصة حياته، حسب قوله، بأنه يحتاج إلى لغة بلاغية في إنشاء نصّه المزعوم، وإلا ستتحطّم القواعد تماماً، وستهرول الرواية هاربةً بأقصى ما تستطيع من جحيمٍ لا يطاق. المعضلة أن أشباه هذا السائق اقتحموا فضاء الرواية فعلاً، لمجرد التقاطهم بذور حكاية ما، فيما ازداد عدد الروائيات، ضمن خانة، ما يمكن أن نسميه" أدب المطلّقات". ما أن يفشل زواج إحداهن، حتى تشمّر عن ذراعيها، وتتجه إلى كتابة تجربتها، متهمةً حبيب الأمس بالذكورية، وكل مفردات المعجم، في ما يتعلّق بالقسوة والنذالة والخسّة، وكأن الكتابة هنا، هي مجرد تصفية حساب، أو عملية ثأر من ماضٍ آثم، بإعادة تحرير وقائع حياة شخصيّة مطفأة، لا تعني أحداً سوى صاحبتها المخذولة بذكورية العاشق القديم. اليوم، لحق بسائق التاكسي، حشد من قرّاء الأمس، وتحوّلوا إلى روائيين، فالمسألة لا تحتاج إلى كل هذا الفزع، بناء على معطيات أكوام الروايات البائسة التي قرؤوها، كما أن اقتحام العامية للرواية، ومدوّنات مواقع التواصل الاجتماعي، سهّلا المهمّة في التدريب، وتالياً الحصول على "إجازة سوق"، من أحد دور النشر في الشوارع الخلفيّة. الأمر ليس مستغرباً، فهو يشبه إلى حدٍ بعيد، ما يحصل في السوق العمومية. ما أن يفتتح أحدهم متجراً، أو مطعماً للشاورما، أو الوجبات الجاهزة، ويلقى إقبالاً، حتى يتبعه آخرون بوهم النجاح والتفوّق

وإثبات الذات، متجاهلين أسرار الوصفة، فما الذي يمنع هؤلاء (الروائيين) من عرض بضائعهم من الحكي، طالما أننا نعيش زمن الرواية؟

قبل سنواتٍ، نشرت صحيفة محليّة، وقائع جريمة "مروّعة" ارتكبها سائق تاكسي. أوقفت امرأة سيارة أجرة وصعدت إلى المقعد الخلفي. انتبه السائق خلال المرآة، إلى أن يد المرأة مثقلة بالأساور الذهبية، فبزغت في ذهنه فكرة شيطانية، بأن يسطو على مجوهرات المرأة بطريقة مبتكرة. أدخلها متاهة أزقة فرعية، قبل أن يتوغّل بالسيارة إلى أحد البساتين في أطراف العاصمة، وحين قاومت المرأة بشراسة، قام السائق ببتر اليد المثقلة بالذهب، قبل أن يتمكّن فلاح من إسعاف المرأة. هذه فكرة روائية بامتياز بطلها سائق تاكسي أيضاً. أن تذهب إلى ما هو لامع، وتهمل البريق المزيّف لحكاية لا تصلح للكتابة الروائية. بصرف النظر عن هول مثل هذه الواقعة، ما يلزمنا يقيناً، ما يُشبه تلك اليد المقطوعة المثقلة بالذهب، وإهمال المعادن المزيّفة، في شوارع الخردة الروائية.

عذراً غونتر غراس،
نحن لا نحبّ تقشير البصلة، كما تفعل

أثارني عنوان مذكرات الروائي الألماني الراحل غونتر غراس. لم يذهب بعيداً في اختراع اسم لهذه المذكّرات. كان العنوان بكل بساطة هو" تقشير البصلة". الآن أفكّر بعنوان مذكرات غابرييل غارسيا ماركيز "عشتُ لأروي". هناك مسافة بين العنوانين، فالأخير أراد أن يقول بأنه عاش حياةً عريضة كي يرويها، بمعنى أنه يعيش التجربة كي يكتبها، أو أنه أتى هذه الدنيا كي يكون روائياً وحسب. بخصوص غونتر غراس، فإنه يروي بالاتجاه المضاد، فتقشير البصلة يتطلّب إزالة طبقة وراء أخرى كي نصل إلى اللبّ. هذه العملية تحتاج إلى طوبوغرافي حاذق، كي يستعيد كيمياء التربة في كل طبقة من طبقات البصلة، في تجوال كورنولوجي، من دون إهمال أي تفصيل، مهما كان نافلاً، وبالطبع لا يمكننا تقشير بصلة، من دون أن تسيل دموعنا. هذا ما فعله غراس من دون أقنعة، وبأكبر جرعة للمكاشفة، مميطاً اللثام عن طفولة بائسة، عاشها في ظل عنف الحرب العالمية الثانية، وما تركته من أوجاع ودمامل وعطب في بشر تلك الحقبة العاصفة. لم يتردّد في فضح جوانب سريّة من حياته، مثل انتسابه إلى شبيبة هتلر، وإعجابه حينذاك بصورة الزعيم النازي. كان بإمكانه، أن يترك هذه الطبقة من

بصلته، من دون تقشير، كي تبقى طي الكتمان، وكـي لا تـسيء إلى صـورته الأخيرة، بوصفه أحد حـاملي جـائزة نوبـل لـلأدب، لكـن ضـميره الحـي، ونزاهته الأدبية أبيا تجاهل مثل هذه المعلومة في سيرته، مما وضـعه في موقـع الاتهام. لم يفكّر هذا الروائي الفذّ بخسائره المعنوية، إنما أراد أن يخفـفّ عـن روحه ثقل مرحلة قلقة من حياته، كما سنجد اعترافات أخرى لا تقل إثـارة عن هذه المعلومة، مثل علاقاته الغرامية، واكتشافه جسد الأنثى، وكيف أنه كان يخجـل مـن دعـوة أصـدقائه إلى بيـت أهلـه، نظـراً لوجـوده في مبنـى بمرحاض مشترك، وكيف تعلّـم النحـت في المقـابر. والحـال أن " الآخـر" ليس لديه ما يخجل منه، أو يخفيه حتى أن سيمون دو بوفوار رمّمـت سـيرتها متأخرة، حين أجابت في مقابلة معها، عن سؤال: هـل تنـدمين عـلى إخفـاء معلومة ما في مذكراتك، أجابت: نعم، فقد كنتُ على علاقة مثليّـة بإحـدى تلميذاتي. قد تكون الإجابة صادمة من رفيقة درب سارتر، لكنها أجابت بما يتواءم مع مسلك حياتها كـامرأة حـرّة ومتمـرّدة واسـتثنائية. عـلى المقلـب الآخر، لن نجد كاتبـاً عربيـاً لديـه الجـرأة عـلى تقـشير البـصلة إلى الطبقـة الأخيرة، وفي حال تجرأ أحدهم على إسالة بعض الدموع، سوف يجـد نفسه دريئة في مرمى النيران بثقوب لا تحصى، تعبيراً عن دقّـة الإصـابة. هـذا مـا تعرّض له محمد شكري إثر كتابه السيروي" الخبز الحـافي"، الكتـاب الـذي سيبقى ملعوناً، في رفوف المكتبة العربيـة فـترةً طويلـة، إذ لم تجـرؤ دار نـشر عربية مرموقة عـلى نـشره في نـسخته الأولى، إلى أن صـدر الكتـاب باللغـة الفرنسية، فحصل على شرعيته عربياً، بطبعات متتالية. لكن محمـد شـكري نفسه سوف يبقى كاتباً لقيطاً، بلا سجل نفوس، فهو ابن حـرام لا يحـق لـه الانتساب إلى سلالات الأدب المحترم، إذ لم يقـتحم الـساحة كاتـب عـربي آخر بالجرأة نفسها، وظلّ حزام العفّة هـو مقيـاس الجـودة الأدبيـة. هكـذا

وضعت غادة السمّان جرأتها البلاغية جانباً، ونشرت رسائل غسان كنفاني إليها، من دون أن تنشر رسالة واحدة كتبتها هي إلى هذا العاشق المتيّم، رغم أن هذه الرسائل المنشورة بما يشبه الفضيحة لصورة المناضل الفلسطيني لجهة المكاشفة المتأججة لمشاعره نحوها، تستدعي بالضرورة أشواقاً بثّتها الكاتبة (المتمرّدة؟) إلى حبيبها، وإلا، كان عليه أن يتوقف عن هذه اللهفة، بعد رسالتين أو ثلاث، أقلّه من باب حفظ الكرامة. المحنة هنا، أن حبراً كثيراً سال في هجاء غادة السمّان، ليس بسبب إخفاء رسائلها الموجهة إلى غسان كنفاني، بل لجهة تشويه صورة المناضل، وكأن المناضل ينبغي ألا يكون عاشقاً. أظن أن صورة غيفارا لم تكتمل كأيقونة، لولا صورته كزير نساء، أما المناضل الفلسطيني فلا يجوز أن نراه إلا وهو يحمل بندقية الكلاشينكوف على جبهات القتال مع العدو، وفي أسوأ الأحوال يضع مسدساً على خصره. لم تكتفِ غادة السمّان بإخفاء رسائلها، بل أخفت صورتها على حقيقتها اليوم، كأنها لا ترغب بأن نرى غادة السمّان أخرى، لا تشبه تلك التي تتفجّر أنوثة وإغواءً، في ستينيات القرن المنصرم، وعلى هدى هذه النظرة، لن نجد لها صورة حديثة، عدا صورة من شبابها بصحبة بومتها الأثيرة، كما أنها، حين قرّرت أن تكتب سيرتها، لجأت إلى التخييل الروائي في "فسيفساء دمشقية"، وذلك باختراع شخصيتين تتناوبان رواية السيرة، ما يدخلنا في حيرة التوثيق، من هي غادة الحقيقية، ومن هي غادة المتخيّلة؟ منذ سنوات اقترحتُ على كوليت خوري أن تنشر الرسائل المتبادلة مع نزار قباني. اكتفت بأن سمحت لي بقراءة رسالة واحدة فقط، أظنّ أنه أرسلها إليها خلال وجوده في الصين، كما برّرت عدم نشرها نحو ثلاثين رسالة في حوزتها، بذريعة صعوبة كتابة مقدمة لهذه الرسائل، ولكن هل تحتاج مقدمة لإجهاض مشروع توثيقي على هذه الدرجة من الأهمية، بين روائية متمرّدة،

وأشهر شاعر عربي معاصر؟ طاردتها مراراً لإنجاز هذا المشروع، لكن الكاتبة السبعينية التي نشرت في أواخر الخمسينيات أجرأ رواية حب، هي "أيام معه" والتي تروي فيها علاقتها مع نزار قباني، تخشى اليوم على سمعتها، ولا ترغب الإساءة إلى صورتها في شيخوختها المتأخرة. بالطبع، لن نجد رسائلها إلى نزار في هذا الكتاب، في حال قررت إصداره فعلاً، فهي، حسب ما تقول، لم تتمكّن من استعادتها من ورثة الشاعر الراحل. وحده حنا مينه كشف الغطاء عن بؤس حياته، في رحلة التشرّد الطويلة، من لواء اسكندرون إلى اللاذقية، وانتسابه إلى عائلة معدمة، وجدت نفسها ضحية الحرب، وسلخ لواء اسكندرون عن البلاد، إذ عملت أمه وشقيقاته خادمات في بيوت الأغنياء، فيما اضطرت إحدى شقيقاته إلى أن تكون "بائعة هوى" بسبب ضيق العيش. أوردَ هذه الحادثة في قصة قصيرة أولاً، وقد اعتبرها القرّاء ضرباً من التخييل السردي، لكنه عاد مرّة أخرى وذكرها في سيرته المبثوثة في أكثر من كتاب له، بوصفها واقعة حقيقية. ولكن هل مرّت مثل هذه الواقعة بسلام؟ هناك من يستثمرها كفضيحة تدين الكاتب ليس أكثر، وتالياً لماذا نستغرب ضحالة أدب الاعترافات في المكتبة العربية، طالما أن اصطياد جملة ضالة، سيضع الكاتب في دائرة القنص الشخصي؟ سنحتاج زمناً طويلاً كي نصل إلى سيرة ذاتية غير معقّمة، فنحن، على أية حال، من اقترح مصطلح " نسخة منقّحة" في ترجمة بعض الروايات الغربية الساخنة، فما بالك بنسخة محليّة خالصة؟

عذراً عزيزي غونتر غراس، نحن لا نحبّ تقشير البصل، كما تفعل، ولا نحبّ هبوب الرائحة، فدع دموعنا جانباً!

المشكلة ليست في الطريق، بل في عجلات العربة!

أغبط أولئك الروائيين الذين ينظرون إلى أنفسهم بتبجيلٍ خاص، رغم أن معظم مؤلفاتهم يغطيها غبار النسيان. أولئك الذين يرتدون البزّة الرسمية وربطة العنق في الكتابة، بوصفهم أنبياءً مؤجلين. منذ السطور الأولى في روايتي الأولى" ورّاق الحب" (٢٠٠٢)، كنت على قناعة غائمة أنه بإمكاني كتابة رواية جيّدة، وأنا أرتدي الجينز، ثم أكملتها، في ركن من المطبخ، فوق طاولة الطعام، بالبيجاما، من دون تذمّر، وبما يشبه الحمّى. كنت حينها قد طويت علاقتي بالشعر نهائياً، بصدور مجموعتي الثالثة" اقتفاء الأثر" (٢٠٠١)، لكن بقايا "المجاز" لم تغادر معجمي السردي، فاكتشفت أهمية استثمار مزايا قصيدة النثر في الكتابة الروائية، أن تلتفت إلى المرئيات، وتستنفر الحواس، وتتجوّل في الأزقة الفرعية للحياة، وتمنح ما هو متروك جانباً عناية خاصة، وذلك عن طريق زجّه في المتن. لم أكن أعي وقتها، معنى تحطيم "السرديات الكبرى"، أو استراتيجيات كتابة ما بعد الحداثة، لكنني كنت أفعل ذلك بلا دراية نقدية، بالالتفات إلى ما يشبه الحياة اليومية في تشظياتها المستمرّة. كنت قرأت بالمصادفة عبارة لأحدهم، تقول "فتّش في الجوار". وجدتها عبارة سحرية حقاً، أن تفحص بإمعان ما هو قريب منك، وتظنه نافلاً، أن تقطف ثمار اليومي والعادي والمهمل،

وتُنشئ نصّك المتخيّل بموازاة مشهديات الحياة. هنـاك عطـب آخـر يمنـع اكتمال صورة الروائي لـدي، فـأن تعمـل في الـصحافة، يـصعب أن تتفـرّغ للعمـل الأدبي الـصرف، لـذلك جـاءت الكتابـة الروائيـة، في الأوقـات المسروقة، وليس العكس، وهي بذلك مهنة شاقة، لكن العمل في الـصحافة الثقافية، يتيح لك، في المقابل، الاطلاع عـن كثـب علىٰ مقترحـات الفنـون الأخرىٰ، وتالياً، إعادة تدويرها داخل مطحنة العمل الروائـي. أحـد أكثـر الأسئلة التي تستفزني هو: ما تأثير الصحافة - سلبيّاً- علىٰ عملك الروائي؟ كنت أُجيب: أن تعمل في الصحافة أفـضل مـن أن تكـون موظفـاً في وزارة التموين مثلاً، وأن يكون لديك خبرة في أنواع الكونسروة. من جهتي، أرىٰ أن الصحافة رافد مهم في إثراء العمل الروائي لجهة الاستفادة من الـصورة، واللون، والإيقاع، والخفّة، والكثافة، في العمارة الروائية. هكذا يحضر السرد لدي بوصفه متواليات بـصرية في المقـام الأول، والاسـتغناء عـن الوصـف المسهب. هنا أتكئ علىٰ تشيخوف أيضاً، حين قرأ نصّاً لكاتـب آخـر، وقـد أهدر نحو نصف صفحة في وصف غيمة ممطرة، فأجابـه ببـساطة: " يكفـي أن تكتب: كان الجو ممطراً". ربما بسبب الكثافة، لم أتمكّن من كتابة روايـات ضخمة، كما يفعل كثيرون، وهم في حقيقة الأمر يرتكبـون حماقـة كـبرىٰ في حق القـارئ أولاً وأخـيراً، إذ يـسهبون بالوصـف والوقـائع والأمثـولات الفائضة عن حاجته. لطالما اعتمدت فكرة " القارئ شريكاً"، ليس من باب التواطؤ، بل لاختبار تأثير هذه العبارة أو تلـك عـليّ كقـارئ أولاً. في حـال كنت أكتبُ بشغف، أقول لنفسي، سيعيش القارئ الشغف نفسه، وفي حـال كانت العجلات بحاجة لتزييت، أقول لنفسي أيضاً، سيشعر القارئ بقليـل من النباهة، أن المشكلة ليست في الطريـق، بـل في عجـلات العربـة، وعـليّ إصلاحها قبل أن تتلف، بالكتابة علىٰ نحوٍ آخر. الآن، بعـد سـت روايـات

أنجزتها، في الوقت المستقطع، من أسباب العيش، أشعر بالدهشة حقاً، ذلك ما أن أنتهي من كتابة رواية، حتى أتيقّن تماماً بأنها ستكون الأخيرة، ولن يحالفني الإلهام مجدّداً، في كتابة رواية أخرى، نظراً لحالة الاستنزاف الكلّي التي تصيبني خلال الكتابة، وكم القراءات المجاورة في البحث عن معلومة صغيرة، قد لا تفيدني لاحقاً، كما كنت أرتجي. هل قلت الإلهام؟ هذه كلمة زئبقية إلى حدّ كبير، فأنا أعمل على ثيمة مركزية، ثم أحشد كل ما يتعلّق بها، في عملية تركيب معقّدة. على هذا المنوال، لا أتردّد في استدعاء شخصية تاريخية إلى شوارع اليوم، أو عبارة من كتاب تراثي مهمل، أو مشهد صدفته من نافذة تاكسي، وأنا ذاهب إلى مكان عملي، في عملية امتصاص عميقة، إذ يتحوّل دماغي إلى مغناطيس ضخم في جذب كل ما يمكن استثماره في نسيج العمل بقصد حياكته على مهل، بنوع من الارتجالات التي قد تطيح المسلك الأول للشخصيات، أو ما أفضّل أن اسميه" كتابة اللايقين". الروائي بهذا المعنى طوبوغرافي يقوم على تهوية التربة واكتشاف الكنوز المهملة في الطبقات العميقة للأرض، وتالياً، لن يتردّد بوضع وعاء فخّاري مصنوع قبل ثلاثة آلاف سنة، إلى جانب منتجات الميديا الجديدة على سطح القماشة السرديّة، وإذا به يحتل مواقع عالم الاجتماع، والمؤرخ، و الحكّاء، في آنٍ واحد، وخلط هذا المزيج إلى حدود التشظّي، بقصد إرباك كسل القارئ وتحطيم توقعاته في تلخيص النص على هيئة حكاية تُروى. لا أجيد صناعة حكاية متسلسلة ومتكاملة ومسلّية، أو على نحوٍ أدقّ، لا أرغب في تحقيق ذلك. فأنت لا تستطيع التنبؤ بما يحدث بعد قليل، في الشارع الذي تعبره كل يوم باطمئنان، ما يربك، في توقيتٍ ما، ما تخطّط له، وهو ما تفعله مسالك الرواية خلال الكتابة، في نوع من العصيان على معجم الخنوع المعتاد، وإلا تحوّل السرد إلى ما يشبه المعلبات

الجاهزة، أو وصفة تحضير الملوخية. لا وصفات جاهزة في كتابة الرواية، فوصايا إيتالو كالفينو، لا تتقاطع مع ما يقترحه ميلان كونديرا، أو ماركيز، أو امبرتو إيكو، أو نجيب محفوظ. لكل روائي خلائطه الخاصّة، ومطبخه السرّي، ومرجعياته الحكائية في إنجاز" الإمتاع والمؤانسة"، وفقاً لعنوان كتاب أبي حيّان التوحيدي.

أن تكتب حكايات الآخرين بضمير المتكلّم (!)، هذا ما انتبهت إليه باكراً، وكأن ضمير المتكلّم في الرواية العربية، ضمير موءود، وشبهة يحسن الابتعاد عنها، فسعيتُ، في جميع رواياتي، إلى استعادة ضمير المتكلّم، بصرف النظر عن حجم الاتهامات التي سوف تطالني، وإذا بالقرّاء والنقّاد يتعاملون مع نصوصي على أنها سيرة ذاتية صرفة، خصوصاً، أنني لا أتوانى عن ذكر أسماء أماكن حقيقية، بما يشبه خريطة واقعية لمدينة دمشق التي دارت في شوارعها، ومقاهيها، وحاناتها، معظم وقائع رواياتي، من وجهة نظر كائن شهواني من أصول بدوية (لطالما كنت أنظرُ بريبة إلى موعد بين عاشقين يحدث في مقهى" الوردة الحمراء" مثلاً، وهو مكان متخيّل، وبناء على ذلك، استدعيت في رواياتي، أسماء أمكنة دمشقية معروفة، مثل مقهى" الروضة"، أو حي" باب توما"، أو" ساحة يوسف العظمة").

في روايتي" ورّاق الحب" وصفتُ شخصية ممثلة شابة بأنها" نصف قديسة، ونصف عاهرة"، فاستدرجني أحد النقّاد لمعرفة اسمها الحقيقي، عسى أن ينال شيئاً من عسلها، لكنها، في الواقع، كانت مجرد صحفية خرقاء. هذه واحدة من "جرائم ضمير المتكلم" التي تدين المؤلف وليس الراوي، مهما حاول إثبات براءته من آثام شخصياته، لكنني أجدُ متعة أكبر، في تشريح الشخصيات والأمكنة والوقائع، من وجهة نظر الراوي، فالعزلة التي يعيشها الفرد، وسط الحشود، تحتاج إلى تمارين مستمرّة لمعرفة الذات،

في المقام الأول، مثلما هي قـراءة سوسـيولوجية في مفاصـل مجتمـع مـشوّه، ومعطوب، وغرائزي، لا بد من إحالته، بين فترةٍ وأخرىٰ، إلى غرفـة العنايـة المشدّدة. لا عزاء إذاً، لروائي لا يكتب عن محيطه مـن داخـل هـذه الغرفـة، متوقعاً نجاة شخصياته من طعنةٍ مؤكدة، وإلّا، فنحن إزاء موضـوع إنـشاء سقيم.

الرواية تلك المهنة الشاقة التي نذهب إليها طوعاً

ليست كتابة الرواية وحدها، مهنة شاقة، بل الانتهاء من كتابتها أيضاً. أن تجد نفسك فجأة، في منطقة اللاجاذبية، معلّقاً في الفراغ، بعد أشهر، وربما سنوات من المخاض والولادة، واختراع حيوات وكائن وأوهام لشخصيات، كانت تشاركك حياتك بكل تفاصيلها. أشباح لا يراها أحد سواك، تتجوّل معك أينما حللت، في الشارع والمقهى والحمّام، في اليقظة والمنام، قبل أن تتسرّب على مهل، إلى ثنايا النص، تحفر مجراها في التراب على هيئة ساقية قد تتحوّل إلى نهر، أو تغرق في الطين الرطب، وربما تتخذ هيئة الصلصال. قد تصطدم أثناء الحفر بصخرة، فيتعثّر محراثك عن العمل، وقد تكتشف كنزاً مخبوءاً، في حال أزحت هذه الصخرة جانباً. أما الآن، أقصد لحظة الانتهاء من الكتابة، عليك أن تتخلّى عن المسودات والمراجع والإحالات، وأن تقوم بتنظيف مخيّلتك من كل ما علق بها من أوجاع وشغف وعراك وقلق، خفيفاً مما كان يثقلك، مثل طائر يحلّق عالياً، وأن تحس بالندم ربما، لأنك لم تتح لشخصية ما، أن تصرخ بكامل حنجرتها من الألم أو اللذة أو الاشتهاء. في لحظة ما ستخونك البلاغة في إيصال ما كنت تنوي تدوينه بدقّة، ذلك أن للشخصيات رغباتها المضمرة، وحياتها السريّة التي قد تتمرّد على أقدارها، عند منعطفٍ ما، والحال لن تتمكّن من تقشير طبقات اللغة نحو البذرة الأولى، كي تمهّد التراب بما يليق بحياة حقيقية،

سوف تنمو في الضوء. أصعب ما ستواجهه في مسالك الكتابة، إهمال واقعة أو فكرة أو مكان، والذهاب إلى منطقة أخرى من السرد، تاركاً خلفك ضحايا بنصف رئة للتنفس، وبكنوز مدفونة في جدار، أو تحت رخام أرضية غرفة ما، أو خزانة مهملة في عليّة، لطالما أهملت موجوداتها، أو وراء ستارة نافذة مغلقة قد تخفي وراءها مشهد امرأة مجهولة. كائنات معاقة، ليس بمقدورها المشي بمفردها، وقد اتكأت على عكاكيز من قصب. خلال فترة الكتابة، تحاول تقليب التربة بمعول الشَّهوة، كأنك أمام جسد أنثوي مثير (أليست الرواية مؤنثة؟)، فتضيع بين تضاريسه النافرة، وتجوس في الهضاب والأودية والمغاور والكهوف، في معارك ضارية، إلى أن تقبض على الجملة الهاربة بفخاخ اللغة، والطاقة القصوى لاشتعال المخيّلة، مطمئناً إلى الثمار التي قطفتها من الأشجار العالية. ولكن مهلاً، أليست هذه الثمرة حامضة؟ ألا تحتاج إلى شمسٍ إضافية لكي تنضج؟ ينبغي إذاً، فحص البذور والأسمدة، أو إعادة تقليم بعض الأغصان، فأنت بشكلٍ ما، بستاني في حقل اللغة والمخيّلة، أو منقّب آثار، عليك مسح التراب المتراكم فوق هذه اللقية أو تلك، على مهل، وفكّ رموز النقوش المكتوبة على سطحها، وترميم وعاء مكسور، كان مخصصاً لملك أو محارب. ألم الكتابة لا يقل وطأة عن شغفها، وبين هذين الخطين، الألم والشغف، تعيش حياةً مضطربة، وحالات من الشرود الطويل بمصائر مؤجلة، أو معلّقة، أو غائمة، لشخصيات هاربة، ما تزال تقف على الحافة، خشية صعودها سلّماً مكسوراً، أو أن تتوغّل في مناطق محرّمة. هكذا انتظر غابرييل غارسيا ماركيز ١٧ سنة، كي يكتب تحفته "مائة عام من العزلة" بنسختها النهائية، ولجأ إلى ١١ ألف وثيقة لكتابة " الجنرال في متاهته"، أما إيزابيل الليندي، فكانت تنتظر أسبوعاً محدداً، من الشهر الأول، من كل سنة، كي تجلس إلى طاولة المطبخ، وأمامها باقة من الورود الصفراء، قبل أن تستحضر أرواح شخصياتها. هناك إذاً، مكابدات شاقة، تواجه

الروائي، قبل كتابة نصّه، وبعد الانتهاء منه، أما في فترة النقاهة، فلن يستسلم إلى الطمأنينة على الإطلاق. كائن مكتئب، وجد نفسه فجأة بلا عائلة، أو جنرال متقاعد، لم يعد لديه من يكاتبه، أو يلقي عليه التحية، أو مريض يتمرّن على المشي بعد أن غادر سرير المستشفى، إثر عملية جراحية معقّدة.

قد تتنفس الصعداء لحظة كتابة الجملة الأخيرة في الرواية، مودّعاً شخصياتك، وكأنك لن تلتقيها أبداً، لكنك في المقابل، لن تطمئن تماماً إلى ما أنجزته. ستعود مرغماً إلى اقتفاء أثر شخصياتك مجدّداً. تنصت إلى ما يعتمل في الداخل، إلى الندوب التي تركتها في أرواحها، وقد تكتشف بغتة، حفرة وسط أحد الشوارع، لم تنتبه إلى وجودها، لحظة" ذهاب المخيّلة وإيابها"، وهنا عليك ترميم الحفرة في الحال، وربما ستدخل متاهة غير متوقّعة، ستأخذ السرد إلى مسارب أخرى، ما يعيق المسار الأول للحدث. هذا الاشتغال على الطبقة العميقة للقماشة، بقدر ما هو شاق، إلا أنه يحرّر الصورة من الغبش الذي لحق بها في الكتابة الأولى التي ظننت أنها كتابة نهائية. لن تتردد بالطبع بإزالة جدار هنا، أو سور هناك، وأن تفتح نافذة هنا، وجسراً هناك، قد يؤدي إلى حديقةٍ أو مقبرة، وربما ستنشئ سلّماً يفضي إلى دهليز أسرار وألغاز واعترافات، فهذا مطبخك السرّي، ولديك مطلق الحرية في هندسة وتأثيث عالمك الروائي، كما تشاء، طالما أنه ما يزال ملكك الشخصي، ولم يخرج إلى العلن، كما لن تلتفت إلى احتجاجات شخصياتك في خلخلة طمأنينتها الأولى، فالحفر في طبقات النص، هو من سيعيد الحدث إلى سكته الصحيحة، مهما كانت حدّة الألم. لن يضيرك استدعاء وصايا إيتالو كالفينو الست، خصوصاً، في ما يتعلق بالخفّة، والسرعة، والدقة، والتعددية، أو رسائل ماريو فارغاس يوسا في كتابة الرواية للمستجدّين، أو حتى طريقة الجدّات في حياكة حكاياتهن الخرافية لجهة التشويق وصناعة الحبكة، فالرواية في نهاية المطاف، سفينة نوح أخرى، بإمكانها الإبحار بكل أنواع الكائنات والأجناس

الإبداعية، إذ تهب الروائح والألوان والإيقاعات، تبعاً لجهة الريح، ولكنك كقبطان ألا ينبغي أن تخشى عاصفة هوجاء قد تغرق السفينة؟ في هذه الحال، ليس أمامك سوى تخفيف حمولة السفينة، والاستغناء عمّا هو فائض من أغراض، في مقدمتها" الحشو"، والحوارات التي لا تقود إلى عتبات جديدة للحكي. لا مقدّسات في نصّ قابل للمحو والكتابة، فالنسخة الأخيرة، ليست سوى مسودة صالحة للشطب والإضافة، ومحطة لصعود ركاب جدّد، ومغادرة ركاب آخرين. قد نحزن لموت شخصية في منتصف الرحلة بحادثة مفاجئة، مثلما سوف نستغرب تشبّث شخصية ثانوية بمقعدها إلى نهاية الرحلة بقوة فعل مباغت، فلولا وجود" سانشو" لما تمكّن " دون كيخوته" من إنجاز مغامرته كفارس جوّال. في نهاية المطاف سوف تعيش في منطقة اللاطمأنينة، قبل وبعد طباعة روايتك، طالما أنك اخترت هذه المهنة الشاقة، وذهبت إليها طوعاً بتأثير غوايتها السحرية وحسب، أو كما يقول أرنستو ساباتو في كتابه" الكاتب وكوابيسه" إن عمل الرواية هو " تسريع وتيرة الكارثة التي تحدّق بالإنسانية".

لستُ بموقع من يضع نصائح للكتابة الروائية، لكنني أحاول أن اغتسل من فترة العطالة التي أعيش، إثر انتهائي من كتابة رواية جديدة، وأن أستعيد توازني ككائن طبيعي، خرج للتو من ساحة المعركة بكامل هولها وغبارها وكمائنها، لينخرط في حياة أخرى، أخفّ قلقاً وتوتراً وعصبية، ويحاول أن يستعيد ما افتقده، أقله في الفترة بين الانتهاء من كتابة رواية، وترقّب ظهورها إلى النور، ذلك أن معركة أخرى ستنشب هذه المرّة مع القارئ، من دون أن تتمكّن من خوضها بالأسلحة السابقة، فالنص أصبح مكشوفاً للقنص، مثل طريدة في العراء.

كمَنْ يتجوَّل بسروال الجينز في سوق الورَّاقين

لطالما كنتُ أرغَبُ بأنْ أكونَ ذلكَ التَّاجِرَ البَغداديَّ الذي اخْتَرَعْتُ لَهُ حكايةً في روَايتي "ورّاق الحُبّ".

بعدَ تسعةَ عشرعاماً، وسبعةَ أشْهُرٍ، وثلاثةَ وعشرينَ يوماً من التِّرحَالِ والمُكابداتِ بين بلدانٍ مُتبَاعِدةٍ لجمعِ مَا كُتِبَ في الحُبِّ، وُجِدَ هذا الرَّجُلَ ميتاً أمامَ عتبةِ بيت من أَحَبَّ، وقدْ سُدَّ الزُّقَاقُ بقافلةٍ مِنَ الجِمالِ المُحَمَّلةِ بمئات المخْطُوطَات التي نَسَخَهَا بخطِّ يَدِهِ إلى أنْ أصابَهُ الشَّلَلُ. في الحِكايةِ كانت هذهِ المخطوطات حصيلةَ مَا جَمَعَهُ زيدُ بنُ إبراهيمَ البَغْدَادِيِّ مهراً لـ"ياسمين زادْ". لعلَّ الرِّوَائيَّ هو عَاشِقُ الوهم، ذلك أنَّ "ياسمين زادْ" لَمْ تَكُ يَوْمَاً، ولكن كان عليَّ أنْ أخترعَهَا، وَأَقْتَفِي أثرَهَا في حِبْرِ الآخرين، أنْ أَسْعَى إلى دفعِ مَهْرِهَا، ومُرَاوَدةِ السِّرِّ الغَامضِ في الافتتانِ بِهِا؛ لِنَقُلْ بمجازٍ آخر: إنَّ "ياسمين زادْ" هي المخطوطُ الذي لنْ ننتهي من كتابَتِهِ أبداً، سنتعثّرُ بأرواحِ الأسلافِ في مَتَاهةِ رُفُوفِ المكتبةِ: كَانَ ابنُ حَزمٍ بَوْصِلتي الأوْلَى في تمْجِيدِ الحُبِّ، لَكِنَّ الخَفَرَ الأندلسي مَنَعَهُ من كشفِ المسْتُورِ، فكان عليَّ أيضاً، أنْ أَقْتَحِمَ حصون البَلاغَة وخَلْخَلَة سطوتِهَا القديمة والذَّهاب إلى مناطقَ أَبْعَدَ في المكاشفة.

فَي مَتَاهَة المكْتبَة العَرَبيَة، سألتقي فقهاءَ كَتبُوا في اللّذة والشَّهَوات، لَكِنَّ تلك المخطوطات أصَابَهَا التّلف والنِّسيَان والإقصاء، في عِفةٍ كاذبةٍ اخترعَهَا فقهاء الظّلامِ الجُدَد، فَحَرَمونَاً من كنوز لا تحصىٰ، وَهَا نَحْن نَنفِض الغُبَار عن صَفَحَاتٍ مكتوبةٍ بِماءِ الذَّهَب، وفي المُقابِل تَتَملَّكُنَا شَهوة مُضَادة في التَّمَرُّد علىٰ شرعية الآباء، ذلك أنّنَا وَجدنا أنفسنَا في العَرَاء، أمام لحظةٍ زئبقيةٍ سَائِلةٍ، وأُخْرَىٰ مَعْدنيةٍ صُلبةٍ تحتاج إلىٰ مَطَارِق أُخْرَىٰ لِصَقْلِهَا ومحاكَمَتِهَا والاشتباك معها بالسّلاحِ الأبيَضِ، وإذاً بالسَّرد يدخلُ حفرياتٍ مختلفةً، ويَصْطدِمُ بمعادنَ غيرِ مُكْتَشِفَةٍ، تكْمِنُ في الظِّلِّ والهَامِشِ والشّوَارع الخَلْفِيَّةِ. لعلَّ مُعْضِلَةَ الرِّوَائيِّ الجديد تَنْطَوِيُ عَلَىٰ مُفَارَقَةٍ كُبْرَىٰ، تَتَعَلَّقُ بِالرَّاوِي نفسهِ، فهو مُحَاصَرٌ منَ الجِهَاتِ الأربعِ، وليس أمامه غيرَ أَنْ يُحْرِقَ السُّفُن، ويَتَوغَّلَ في الأرضِ المجهولة، دونَ أَسْلِحَةٍ. راوٍ يَقِف فِي العَرَاء في حَالَة إخْصاء كامل، لَكِنَّ كتابة الخَصَاء نَفْسَهَا هي موقف نَقْدِيٌّ وسوسيولوجيٌّ ممَّا يُوَاجِهُه الرَّاوي من فِخَاخ.

كتابة الخصاء هي أيضاً محاولة لإنشاءِ مدوّنةٍ سرديةٍ تَفْضَح هَذِهِ الهشَاشَة، وحَجْم الوَحْل الّذي يَغُوص فِيهِ "اللا - بَطل" لتأريخ فَوَاتِيرِه الخاسرة وتَوْثِيقِهَا، مُتجَاهِلاً مآثرالأجداد في الرِّمَاية وإغاثة المَلْهُوف، والسِّبَاحَة، وَرُكُوبِ الخَيْل. من ضفةٍ أُخرىٰ، وفي ظلِّ لحظةٍ عولميةٍ مُتَوَحِشةٍ، يَجِدُ روائيٌّ اليومَ نَفسَهُ، أسيرَ مُقْترحاتٍ سَرْدِيةٍ وبَصَريةٍ ضَاغِطةٍ أَصَابَتْهُ بالعَمَىٰ بسببِ قُوَّة الإبهَارِ التَقْنِيِّ؛ فكَانَ أنْ كتبَ نَصّاً هَجِيْناً ومُتَشَظياً، هو مَزيج من خبراتٍ بيئيةٍ أُوْلىٰ، ومَرْجَعِياتٍ وَافدةٍ مَدْمُوْغَةٍ ببريقِ المَرْكَزِ، وَالنّيُون الإعلانيَ لِحَداثَةٍ شفويّةٍ تَفْتَقِد التَّأصيل، كَمُحَصلةٍ لمشيةٍ عرجاء في مَتَاهةِ السَّرْد. منْ جِهَتِي سَعَيْتُ إلىٰ استعَادةِ ضَميرِ المُتكلِّمِ المَوْءُوْدِ، في اختباراتٍ أوليّةٍ لإعْلاءِ شَأنِ الذَّاتِ المَقْمُوعَةِ، واقتفاء أثرِ

الوَشْمِ في المدوَّنةِ التُّراثيّة عَبْرَ تَناصٍّ تَجْرِيبِيٍّ مرتجلٍ إلى حدوِ الانْخَطَاف. كُنْت كَمَن يَتَجَوّل بِسروال الجِينز في سوق الوَرَّاقِين، ويُلقي التَّحِيّة بِتَبْجِيلٍ خاصٍّ إلى الجَاحِظ، وأبي حَيَّان التَّوحيديّ، وابنِ خَلدون، وآخرين.

أَستحضرُ الآنَ صورة ذَلك الفتى الذي كُنْتُهُ في قريةٍ عِنْدَ حدود الصَّحْرَاء، في بيتٍ طينيٍّ يفتقدُ الكُتُبَ، عَدَا نسخةٍ قديمةٍ مِنَ القُرآنِ.

ذاتَ يومٍ صيفيٍّ قائظٍ، انتبهْتُ إلى كتابٍ مُهْتَرِئٍ قُرب مَوْقِدِ النَّارِ، ربَّما أَحْضَرَتْهُ أمي لاستعْمَالِهِ في إشْعَالِ الحَطَبِ. كان الكتاب دُوْنَ غِلَافٍ، فَقَرَأْتُ عُنْوَانَه في الصَّفْحَة الأُولى "عبث الأقدار" لمؤلِّفٍ مَجْهُوْلٍ بالنِّسْبةِ لي، هُوَ نجيب محفوظ. لا أتذكَّرُ اليومَ مُحْتَوياتِ هَذِهِ الرِّواية، ولكنْ ربَّما كَان نجيب محفوظ نَفْسه، هو من قَادَنِي إلى التَّهْلُكَة. لعل جائزة نجيب محفوظ للرواية ستضعني مجدداً أمام مرمى مكشوف، أنا الحارسُ الأعزل بكامل رعبه!

مقبرة من الأسلاف

" نحن نحمل على أكتافنا، مقبرةً من الأسلاف".

لم أعد أتذكّر أين قرأت هذه العبارة، ولمن تنتسب، لكنها تختزل فعلياً، ما نعيشه حقاً، سواء في ما نراكمه من قراءات للآخرين، أو ما نكتبه لاحقاً. ما قاله رولان بارت مرّة، يصب في المسلك نفسه" لا توجد كلمة عذراء"، وتالياً، فإن "الكتابة في درجة الصفر" تبدو محض أكذوبة، ذلك أن سنام الجمل الذي نحمله فوق ظهورنا، هو أكسير الكتابة، أو الأعشاب التي نلوكها في الصحراء الشاسعة، من دون أن نبذرَ قمحاً جديداً، إلا فيما ندر. أنظرُ إلى أحدهم وهو يتكلّم أو (يكتب) بحماسة، حول فكرةٍ ما، وأتخيّله يرتدي عمامةً، أو طربوشاً، أو خوذةً، قد تكون العمامةُ لابن رشد أو الكواكبي، وربما لابن تيمية، وقد يغرق الطربوش رأسه إلى أُذنيه، وكأنه لم يخرج بعد من بوابة الخلافة العثمانية، وفي نبرةٍ أخرى قد تجد نفسك أمام مفكّر بخوذة عسكرية لجهة اليقين الذي ينطق به بوصفه قناعة غير قابلة للخطأ، يرافقها صوت حاسم، وربما خبطة من يده على الطاولة كنوع من إثارة الفزع لدى من يقرأ له، أو يجلس معه، وهنا أركّز نظري جيداً نحو صدره، باحثاً عن الأوسمة والنياشين الوهمية التي تتدلى إلى الأسفل بما يشبه الذّيل، إلى الدرجة التي تجعلني أنظر من أسفل الطاولة لأتأكد بأنه

يرتدي بسطاراً عسكرياً يتناسب مع الهراء الذي يتناثر منه. سأفتح مقبرة الأسلاف أيضاً وأستدعي قولاً مأثوراً من محمد الماغوط" محاصر بين تيار العولمة، وتيار الأصولية، فكيف أوفّق بين الاثنين، هل أصلّي على الانترنت؟". ثقافة "حاسر الرأس" عملة نادرة هذه الأيام، وممنوعة من التداول، في الأصل، وعلى هذا الأساس، يصعب أن تجد "طفرة إبداعية"، أو "طفرة فكرية" تضيء دروباً جديدة ومبتكرة. إنه الاجترار بطاقته القصوى، داخل الحظيرة العمومية، أما أن تكون" مفرداً" فعليك أن تحمي نفسك من حجارة القطيع، وأن تنصت بصمت إلى كل أنواع الاتهامات، والحال، عليك أن تسند جذعك بعكاز أحد الأسلاف، وأن تذهب، أقلّه مرّة في الأسبوع، إلى مقبرة الأجداد لتتزوّد بحكمتهم الأثيرة، وروائح عطورهم المباركة. لا أعني هنا، نبذ ثقافة الأسلاف، أو القطيعة الكليّة معها، وإنما أن نضيف إليها ما لم يكن موجوداً، ونستعيد ما هو نفيس في مدوّناتهم. شخصياً، سأعود مراراً إلى كتاب ابن حزم "طوق الحمامة" بوصفه دليلاً في الحب والعشق والفقدان، وأدّعي أن العبارة التي افتتح كتابه فيها عبارة سحرية"الحب - أعزك الله - أوله هزل وآخره جد. دُقت معانيه لجلالتها عن أن توصف، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة. وليس بمنكر في الديانة ولا بمحظور في الشريعة". ابن حزم - بشكلٍ ما- هو من قادني إلى أن أكتب روايتي "ورّاق الحب" مدفوعاً بمخزون نصوص الحب في المكتبة التراثية العربية، النصوص المحرّمة على نحوٍ خاص، تلك التي دُفنت في مقبرة سريّة لا يزورها إلا المنبوذون. وسوف أجد في شخصية "ياسمين زاد" ذريعة لتحطيم قلب تاجر بغدادي وقع في هواها، وكان شرطها عليه، كي توافق على الزواج منه، أن يحضر لها، كل ما كُتب عن الحب والفراق والموت. وسوف يعود بعد تسعة عشر عاماً، بحمولة قافلة

من الجمال، بما كتبه عشّاق وأئمة وورّاقين، وقد وُجد ميتاً عند عتبة بيتها، من دون أن يتمكّن من نسخ كل ما وقعت يده عليه من نفائس نصوص العشق. في المسلك نفسه، لطالما راودتني فكرة، بأننا لم نكتب نصوصنا الأصلية بعد، لذلك ذكرت في آخر سطر من روايتي "ورّاق الحب" بأنني أخيراً وقعت على عنوان روايتي، وبمعنى آخر، لم أكتب نصّي بعد، كما سوف أستعير عنوان رواية أخرى، هي "دع عنك لومي" من شطر بيت لأبي نوّاس، وعنوان روايتي" سيأتيك الغزال" من عبارة لجدّتي، كانت تردّدها أمامي حين أوقظها ليلاً كي تجلب لي ماءً:" نمّ، نمّ، سيأتيك الغزال حاملاً قربة ماءٍ ويرويك"، فيما وضعت في روايتيّ زهور وسارة وناريمان" أسماء بطلات الرواية عنواناً، مكتفياً بدلالة الاسم ومرجعيته البيئية.

لا نستطيع إذاً، أن نهجر مقبرة الأسلاف تماماً، لكننا، في المقابل، ينبغي أن نبتكر مدوّنتنا الجديدة، وتشذيبها من الأعشاب الضّارة، وتخليصها من عناصر تلك اللغة التي انبعثت أخيراً، من عظام الموتى. المفارقة أن ازدهار اللغة المحنّطة أتى مواكباً الانتفاضات العربية، بدلاً من وأد هذه اللغة في مهدها، والتطلّع إلى بكارة لغوية موازية للمعنى الجديد للعيش، فما نحتاجه في المقام الأول هو" ثورة لغوية" تنفض الغبار الذي علق بها طويلاً، وأن تدير ظهرها للمقدّس اللغوي وتنتهكه، ليس من باب الركاكة، كما هو حاصل اليوم، بل لجهة الخفّة والعمق والرنين، أو كما يقول محمد الماغوط أيضاً، أن نقوم ب"اغتصاب كان وأخواتها"، وتحرير المعجم مما يثقله ويقيّد حريته تحت بند الفضيلة الكاذبة والتعصّب لمآثر الأسلاف، أو إعادة تدويرها، رغم اختلاف ذهنيّة اللحظة الراهنة بآلاف الأميال عن ذهنيّة الأمس. الآن، كيف لي أن أنخرط بمعجم سفينة الصحراء، وأنا أقود سيارتي، في شوارع تزدحم بالأبراج والمولات ومحطات القطارات، ثم بغتةً،

وعند أول منعطف، في محاورة أو قراءة، أو سجال، ينبغي عليّ أن أرتدي عباءة جدي السابع عشر، وأخلع سروال الجينز وساعتي الرقمية وجهازي الخليوي، استجابة لفتوى طارئة، تبثها محطة فضائية، كانت قبل قليل تعرض مجزرة، أو أغنية لمغنيّة خليعة؟

قبل أن أكتب روايتي " دع عنك لومي" كنت أتردّد إلى حانة قديمة "النورماندي" تطل على ساحة يوسف العظمة في وسط دمشق (أغلقت أبوابها لاحقاً، لتتحوّل إلى بنك). هناك اكتشفت أنني إزاء نص مؤجل بوجود أربع أشخاص يتردّدون يومياً على الحانة نفسها، والمائدة نفسها، بمنطق صعاليك الحداثة لجهة اقتناص الفرص الطارئة والادعاء الثقافي. كان هؤلاء الرافعة الثقيلة لانجاز هذا النص بما يشبه الحمّى، نظراً لغزارة المادة الخام. كان مطلع الألفية الثالثة ينذر بتحولات حداثية تتهيأ لها البلاد، من بوابة العولمة والحداثة ووسائط الميديا الجديدة، هكذا اقتحمت أجهزة الكمبيوتر المؤسسات الحكومية بصفقات مالية ضخمة تحت بند تطوير عملها وأتمتة المعاملات الإدارية، لكن الموظفين وجدوا في هذه الشاشات فرصة لممارسة الألعاب المخزّنة في هذه الأجهزة السحرية، لمقاومة الضجر، قبل أن تدخل خدمة الانترنت إلى البلاد. أبطال روايتي خضعوا للآليات نفسها. أحدهم ارتدّ فجأة إلى ميراثه البدوي في مواجهة خصومه، وإذا به يستبدل الكيبورد بخنجر، وسيسترشد الآخرون بأسماء قبائل معروفة لإضافتها إلى أسمائهم القديمة كنوع من الحصانة الغائبة والحراشف التي تحمي الجلد من هشاشة هويته الأصلية. أحدهم يدعى" أنس عزيز"، وكان، وفقاً لوقائع الرواية، يذهب إلى صلاة الجمعة صباحاً بجلباب أبيض، ويتحوّل إلى ناقد ما بعد حداثي ليلاً في الحانة، في أكبر عملية تزوير للوعي. ما بدا حينذاك نوعاً من الفانتازيا المحليّة، أصادفه كل يوم في

الحرب الدائرة في البلاد منذ أربع سنوات كوقائع دامغة. بالمناسبة كان "أنس عزيز" مكبوتاً جنسيّاً في الرواية، وربما كانت مسألة الكبت الجنسي على وجه التحديد، إحدى مسببات الجيل الجديد في الذهاب إلى الثورة، أو قراءة الفاتحة على مقابر الأسلاف، قبل الصعود مباشرة إلى سماء الحوريّات، وهذا ما أشرتُ إليه، في بعض فصول روايتي "جنّة البرابرة".

قارئ يلتهم حكايات الآخرين

منبطحاً على الأرض، في غرفة جدّتي، قرأتُ نسخةً شعبية من "ألف ليلة وليلة". بالطبع لم تكن هذه النسخة تخصّ الجدّة، لأنها ببساطة، لم تكن تجيد القراءة والكتابة. على الأرجح وصلت هذه النسخة المبسّطة إلى القرية، عن طريق أحد أخوالي الذين كانوا يقطنون المدينة للدراسة. كانت النسخة على هيئة صحيفة "تابلويد"، وفي أجزاء منفصلة، غير مكتملة. لا أتذكّر اليوم سطراً واحداً من تلك الحكايات، لكنني سأكتشف لاحقاً، أن ما يجري هنا، لا يختلف كثيراً عن بعض حكايات جدّتي نفسها، تلك التي كانت ترويها لأحفادها، على ضوء مصباح كاز شاحب. لعل ما تبقّى من تلك" الليالي"، الفزع الذي كان ينتابني من مكابدات أبطال تلك الحكايات ومغامراتهم الخياليّة. كانت ظلال لهب المصباح على الحائط تصنع أشكالاً شبحيّة مخيفة بفعل هبوب نسمة هواء مباغتة، مما يزيد منسوب الفزع لديّ، فأسعى إلى النوم، قبل أن تنتهي الحكاية، وقبل أن تلتهمني أفعى بسبعة رؤوس (هل هي التنّين؟)، على الأرجح، فإن جدّتي التقطت خيوط هذه الحكايات من حكاية صينية مرتحلة، ورغم أنها لم تطّلع على حكايات" كليلة ودمنة" لابن المقفّع، إلا أنها لا تتواني في إنطاق الثعلب، وابن آوى، وحيوانات أخرى،

لزوم الحكمة والأمثولة والمتعة، وهو ما ستفعله في رسوماتها المرتجلة على سطح بساط تحوكه من الصوف بمغزل حائك ماهر، حين تطيح بالمنظور بما يتواءم ومخيّلتها في بناء (سردياتها البصرية) على هيئة طيور وغزلان وورود لا تشبه حضورها الواقعي، وهذا ما حاولتُ الاستفادة منه في كتابة الرواية، عن طريق تحطيم القواعد الصارمة، وتفتيت الزمن إلى وحدات سردية متجاورة ومتضادة بآنٍ واحد، غير عابئ بتوقّعات المتلقي. كانت النسخة الأولى التي حصلت عليها من كتاب " ألف ليلة وليلة"، نسخة " منقّحة"، وبتعبير آخر" مهذّبة". اعتزازي بأن هذه النسخة مصوّرة عن " طبعة بولاق الأصلية" تبخّر على عجل، إذ اكتشفت أنها ناقصة، ومهذّبة أكثر مما يلزم، لكنها، في المقابل، ستبقى كنزاً سحرياً في السرد، لا تقل أهمية، عمّا سأجده، ومازلت في تحفة سرفانتس" دون كيخوته" التي أعدها مرشداً تقنيّاً في التخييل الروائي. لجبران خليل جبران حصّته بالطبع، في التشكّلات الأولى للقراءة، منذ أن وجدتَ نسخة مهملة من " الأجنحة المتكسّرة" في مستودع أول بيت قطنته في مدينة الحسكة، بين كومة من الخردة، لكن طهرانيته المفرطة ستبعدني عنه لاحقاً، نحو نصّ يقف على الضفة المضادة، إذ لم أجد نفسي يوماً، أميلُ بعمق للإبحار في سفينة "الروحانيات"، عدا بعض نصوص المتصوّفة، من جهة البلاغة في المقام الأول، والنبرة الحسيّة المضمرة في متن هذه النصوص. سيصفعني غوته بعنف، إثر قراءة روايته" آلام فارتر"، ليس إلى درجة الانتحار، كما حصل لبعض قراء القرن الثامن عشر، لكنني لم أبرأ منها بسهولة، نظراً لنفحتها الرومانسية التي تلفح عواطف الصبا بريحٍ عاتية، تجعلك معلّقاً في الفراغ، تحت شمسٍ محْرِقة. بنسبة أقل، سيقتحم محمد عبد الحليم عبد الله شغف القراءة، والأمر ذاته، وإن من نافذة أخرى، بالنسبة لأعمال إحسان عبد

القدوس، ونجيب محفوظ. ما كان ممكناً بالطبع قراءة مثل هذه الأعمال، في فترة لاحقة، ذلك أنها تتعلّق بحقبة أولى من زمن القراءة، لن يكون متاحاً، بالفسحة نفسها، لقرّاء اليوم، أمام تراكم العناوين واختلاطها وصعوبة فرزها، واختلاف الذائقة، فقارئ الأمس الذي كان مسحوراً بدستويفسكي وتشيخوف وهيرمان هيسه، يختلف جذرياً عن قارئ اليوم الذي بدأ تاريخ القراءة بباولو كويلو، أو أحلام مستغانمي، أو "روايات عبير" مثلاً، وفي أحسن الأحوال، سيدشّن قراءته الجادة بأعمال ميلان كونديرا، أو إيزابيل الليندي، أو ماركيز، ولن يكابد بقراءة" البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست، من دون أن يشغف بها، كما حصل معي، أكثر من مرة، أو" الحرب والسلم" لتولستوي، دون أن أكملها أيضاً، أو " لعبة الكريّات الزجاجية" لهرمان هيسه، التي كانت عسيرة الهضم أيضاً. كان واجب القراءة لا يسمح بالغفران على الإطلاق، إلى الدرجة التي انكببتُ فيها على قراءة أعمال لينين، بما يشبه التهام وجبة من زيت الخروع، إذ كيف لك أن تنخرط في الوسط الثقافي، اليساري غالباً، من دون قراءة "أمهات الكتب"، وكلاسيكيات الأدب العالمي، وماركس، وانجلز، وأنجيلا ديفز، وروزا لوكسمبورغ، ومكسيم غوركي؟ (خلال أسبوع لأفلام بازوليني في سينما الكندي في دمشق، كانت إحدى ثوريات جيل الثمانينات، تحمل بيمينها " رأس المال" لماركس، بنوع من التفاخر، فحزنت على مصيرها اللاحق، هل ارتدت الحجاب لاحقاً؟ لا أعلم). سوف أقرأ بمتعة أولى، مذكّرات بابلو نيرودا" أشهد أنني قد عشت"، نظراً لحجم المكاشفة التي لن أجدها لدى كاتب عربي، عدا محمد شكري في "الخبز الحافي"، وإلى حدّ ما لدى لويس عوض في مذكراته "أوراق العمر". في فترة لاحقة سأواجه بسؤال: ألم تقرأ يوسف إدريس؟ في الحال استعرت من

مكتبة صديق مجلدين من أعماله الكاملة، لانخرط في مناخاته الساحرة بما يشبه الواجب المدرسي، قبل أن التفتُ إلى قصص سعيد حورانية، وحسيب كيالي، وعبد السلام العجيلي، وزكريا تامر، هؤلاء هم من أسس مداميك السرد الحكائي في سوريا، قبل أن تذهب القصة نحو التجريب المفرط. لا، لم أنسَ حنا مينه، فقد قرأت أعماله الأولى، ثم توقّفت، كأولى علامات النضج. قرأت "مائة عام من العزلة" لماركيز، ولم استسغها، لكنني سأعود إليها بعد نحو عقدين من تلك القراءة المبكرة، بمزاج آخر، ووعي مختلف، على أن حصتي من ماركيز كانت وما زالت، روايته" ليس لدى الكولونيل من يكاتبه" أولاً، وفي المرتبة الثانية" الجنرال في متاهته"، كما أنني لم أحبب مذكراته" عشتُ لأروي" بالشغف الذي تثيره رواياته. مكتبات الأرصفة من جهتها، قامت بترميم قراءات جيلي، إذ يندر أن تعود ظهيرة كل يوم جمعة، بعد جولة على رصيف شارع الصالحية، من دون أن تتأبط كتاباً "مستعملاً". هكذا تعرّفت على أنطوان دي سانت اكزوبري، وروايته البديعة" أرض البشر"، وستندال في" الأحمر والأسود"، وأشعار إيليا أبو ماضي، وإلياس أبو شبكة وآخرين. حمّى اقتناء الكتب، وتأسيس مكتبة برفوف مرصوصة، كان أحد مباهجنا الكبرى، وتالياً، تبرير "اللصوصية" في هذا المجال، بالسطو على مكتبات الآخرين، أو " استعارة الكتب" تحت شعار" غبي من يعرّ كتاباً، وأغبى منه من يعيده إلى صاحبه".

فقدت معظم كتب حقبة القراءة الأولى، كما لم يتح لي الانتقال من بيت مستأجر إلى بيت آخر، أن أحتفظ بكل ما اقتنيته من كتب، إذ ما أن أغادر بيتاً إلى بيت آخر، حتى أتخلى عن بعض الكتب التي أقرّر بأنني لن أعود إلى قراءتها مرّة أخرى، كما أهديت قسماً منها لأصدقاء قراءة جدد. في ترحالي الأخير، لم يتمكّن عمال النقل من إدخال المكتبة إلى بيتي الجديد بسبب سقفه

المنخفض، وضيق المسافة بين الدرج والباب، فتخليت عنها لصاحب الشاحنة، ووزّعت الكتب في صناديق الكنبات، فيما تراكمت كتب أخرى في زوايا الغرف، وأقنعتُ نفسي بأن زمن المكتبة التقليدية قد انتهى، بوجود محرّكات البحث على شبكة الانترنت، للحصول على معلومةٍ ما. الآن، وبعد كل محاولاتي الفاشلة في فرز وتصنيف ما هو فائض، تحيط بي الكتب من كل جانب مثل جاحظٍ من عصرٍ آخر، وأخشى أن تقع فوق رأسي ذات يوم...

ألبرتو مانغويل في متاهة المكتبة

إذا كان لكل قارئ كتابه المفضّل، فإن ألبرتو مانغويل وجد ضالته في كتاب لويس كارول "أليس في بلاد العجائب" الذي شكّل مفتاحه السحري إلى غابة الكلمات. يقول الكاتب والمترجم الأرجنتيني إنّه حين قرأ هذا الكتاب، وهو في الثامنة، لم يساوره الشك لحظةً بأن "أليس" خاضت فعلاً هذه المغامرة، بل إنه كان رفيق سفرها شخصياً. وما كان وقوعها في جحر الأرنب واجتيازها للمرآة سوى نقطة الانطلاق إلى الرحلة الحقيقية في الغابة. ما يقوله لنا مانغويل، هذا القارئ الشخصي لبورخيس، من خلال كتابه "في غابة المرآة" هو أنّ مكتبة الذاكرة لا تتوقف عن التغيّر والتبدّل تبعاً للعمر، واللهفة، والتصنيف، والهوامش. حتى إنّ العلاقة بالكتاب تتحوّل مع الوقت إلى ما يشبه "قلب السترة". ويعتبر أن كتباً معدودة تبقى بمثابة المأوى، والأمكنة الآمنة التي تركن إليها خلال رحلة عبور تلك الغابة المظلمة التي لا اسم لها. هكذا يقلّل مانغويل من أهمية "قوائم الكتب الكلاسيكية" أي الكتب المعترف بها رسمياً... معلّقاً أهمية قصوى على "نزوات القارئ". هذه النزوات التي قد تقوده إلى متعة القراءة عن طريق المصادفة، فيتحوّل الكتان خيوطاً من ذهب. إن المخاطرة في اقتحام غابة الكتب المجهولة أمر ضروري حسب مانغويل في ظل

"الميثولوجيا البائسة لعصرنا". هذا العصر الذي يخشى المخاطرة تحت السطح. "نحن نحاذر من كل ما هو عميق الغور". الكتاب الذهبي هو الذي يخبئ أرنباً في صفحة ما أو عبارة واحدة. وبإمكان القارئ أن يشطب مقطعاً كاملاً، أو أن يضيف هوامش عليه، ليكون كتابه الشخصي، كأي كتاب يستعصي على التصنيف. في هذا السياق يدخل ألبرتو مانغويل باباً مغلقاً في الغابة، ويدافع بقوة عن "الأدب المخنّث"، والأدب المثلي... رافضاً تصنيفه في خانة ضيّقة، ووضعه على رف خاص في المكتبة. الأدب المثلي على وجه العموم، لا يخص كاتبه، بل يعبّر عن حقوق مهدورة لفئة بشرية. بالتالي، فإن لهذه النصوص الحق في العيش. وتتجلى أهميتها وقوتها، ليس في موضوعاتها فحسب، بل في الإمكانات التدميرية للغة. ويستطرد بأن أهمية "الأدب الأسود" لا تتوقف عند حدود امتلاك لغة الحياة اليومية، بل في نسف الاستخدام البيروقراطي للكلمات العادية. مثلما فعل جان جينيه في "سيّدة الزهور" على سبيل المثال. ويتوقف مانغويل عند لحظة موت تشي غيفارا، فيستعير قوة الكلمات في مواجهة الضحية للجلاد، وخصوصية الكلمات لدى بورخيس العاشق وتناسل الكلمات قراءة إثر أخرى.

وفي كتابه "المكتبة في الليل" يتجوّل في فضاء المكتبة كمكان وتاريخ ورفوف على خطا سلفه خورخي لويس بورخيس، ممسكاً بخيط إيريان في متاهةٍ ضخمة. كتابه "المكتبة في الليل" فرصة للتعرّف على هذه الأمكنة المجنونة، حسب قوله، ومغامرة ممتعة وسط الأكداس المكتظة بالكتب. كان مانغويل قد أهدانا قبلاً كتاباً مرجعياً بعنوان "تاريخ القراءة" وها هو يستعيد تاريخ المكتبات العامة، ومكتبته الشخصية، معتبراً المكتبة أسطورة، وسلطة وعقلاً وهوية، ووطناً. ثم يتساءل عن سر العلاقة الغامضة مع

الكتب والقراءة؟ هذه الشَّهوة الأبدية لاكتشاف المجهول في الزوايا المعتمة، وقد يصل الهوس ببعضهم إلى تكديس الكتب وترتيبها من دون الحصول على المعرفة، لكن الفكرة الأساسية هي الخروج من العتمة إلى النور. نحن إذاً، إزاء خبرة قارئ محترف أمضى نحو نصف قرن في جمع الكتب "وبكرم لا حدّ له، قدمت لي كتبي كل أنواع الإشراقات، من دون أن تسأل شيئاً في المقابل" يقول.

ليس جمع الكتب مجرد هواية، إنه أمر غريزي أشبه بالمغناطيس الذي يجذبنا إلى رفوف مكتبة مكتظة لنغرق بين رفوفها إلى الأبد. ولكن متى بدأ هذا الهوس البشري؟ يجيب مانغويل بأن العتبة الأولى للمكتبة نجدها في كتب الأسطورة، كما في برج بابل حيث تختلط اللغات، قبل أن يؤسس الرومان "مكتبة الإسكندرية"، كمركز للمعرفة الإنسانية ومكان للذاكرة المنقوصة، أما مكتبته الأولى فكانت إسطبلاً يعود للقرن الخامس عشر، يقع فوق تلة في قرية في الجنوب الفرنسي. ويقارن مانغويل بين حياة المكتبة في النهار وحياتها في الليل "في النهار، المكتبة هي مملكة النظام، لكن في الليل يتبدّل الجو. الأصوات تمسي مكتومة والأفكار يعلو صوتها"، ويشير إلى أن مكتبته "ليس لها فهرس سلطوي" فهي توحي في الصباح بصدى نظام واقعي بسيط ومعتدل للعالم، أما في الليل فتبدو منتشية وسعيدة بفوضى العالم. هكذا ترتطم العناوين بفوضى من فولتير إلى نجيب محفوظ، ومن طروادة إلى سمرقند. في نهاية الجولة اليومية سننصت إلى أصوات الأشباح الراقدة في بطون الكتب التي ستنتقل معنا إلى النوم. في فصل خاص بترتيب الكتب يرشدنا ألبرتو مانغويل إلى طريقته الخاصة، فخلافاً للترتيب المعروف في المكتبات العامة، فإن المكتبة الخاصة تقدّم ميزة السماح باتباع "ترتيب نزوي وشخصي جداً" يتراوح بين الترتيب الأبجدي، أو حسب

البلدان، أو حسب النوع، أو اللغة، أو أولوية القـراءة. ويستـشهد بفهرسة ابن النديم التي تعد رائدة في مجالها، ويضيف "إذا كانت المكتبة مرآة للكون، فإن الفهرس سيكون مرآة للمرآة."

رحلة الكتاب من مكانٍ إلىٰ آخر، هي رحلة قدرية "الكتب لها أقدارها الخاصة"، إذ سترقد أخيراً في هذه المكتبة أو تلك، علىٰ هـذا الـرف أو ذاك. هكذا يحلم مانغويل بمكتبة شاملة مجهولة الاسـم "لا يكـون فيهـا للكتـب عنوان ولا تتباهىٰ بمؤلف، تشكّل دفقاً مستمراً من القص تجتمـع فيـه كـل الأنواع، وكل الأساليب، وكل القصص، وفيها يكون كل أبطال الروايـات والمواقع بلا هوية".

المكتبة من ضفة أخرىٰ هي مكان، مكان يؤكد حضوره في غـير مكانـه، كـأن تـضع رفـاً في الحـمّام أو غرفـة النـوم، أو الممـرّ، لكـن سـطوة المكتبـة الالكترونية قد تختزل المكتبة إلىٰ حيّز ضيّق في ظـل المنافـسة المحمومـة بـين الكتاب الورقي والكتاب الالكتروني "قريباً سيكون في وسـعنا استحـضار كل المخـزون الـشبحي لكـل أنـواع الاسـكندريات (مكتبـة الإسـكندرية وشبيهاتها) بنقرة أصبع". لكن هذه القطيعة بين النوعين لن تكون نهائية، إذ يمكن للشاشة والمخطوطـة "أن تغـذيا بعـضهما وأن تتعايـشا سـلمياً علىٰ منضدة القارئ نفسها". ويوضـح مانغويـل أن المكتبـة الافتراضـية لـديها القدرة علىٰ مراوغة الرقيب باستدعاء النـصوص الممنوعـة ورقيـاً، وتجـاوز المحظورات القديمة. لكن هذا التحوّل التقني في صناعة الكتاب سيقود إلىٰ مجتمع بلا تـاريخ بـما أن كـل شيء علىٰ الـشبكة هـو معـاصر وفـوري. في توصيف شكل المكتبـة، نحـن حيـال أشـكال هندسـية متعـددة، مربعـة أو مستطيلة أو دائرية. يقول امبرتو إيكو في روايته "اسم الـوردة" التـي تـدور أحداثها في مكتبة دير قديم، "الوظيفة المثالية لمكتبة هي أن تشبه قليلاً كشك

تاجر كتب قديمة، مكان للقى نفيسة". هذه الفكرة تقودنا إلى صورة المكتبة بوصفها عامل مصادفة، فمن غير المستغرب أن تجد كتاباً نفيساً في ركنٍ مهمل من المكتبة، قد يترك أثراً كبيراً في حياتك "ثمة مكتبات تدين بتكوّنها إلى الذوق المتصنّع، إلى الهبات الطارئة واللقاءات التصادفية، فكل قارئ ما هو إلا فصل واحد في حياة كتاب". في المقابل لا يعني وجود المكتبة في حياتنا، وجود القارئ مادام البعض ينظر إلى الكتاب كحاجة كمالية لا أكثر، فالمكتبة، في نهاية المطاف، ما هي إلا جزيرة معزولة. يقول مانغويل في هذا الصدد: "مجتمعنا ارتضى بالكتاب كمعلومة، لكن فعل القراءة أصبح الآن يصنّف بوضاعة كتسلية، والمستودع الضخم لذاكرتنا وخبراتنا، المكتبة، ما هي إلا حجرة خرقاء أكثر منها كياناً حياً".

اللافت أن ألبرتو مانغويل قد اختار لكتابه عنوان "المكتبة في الليل"، وكأن فعل القراءة ممارسة ليليّة في المقام الأول. يفسّر ذلك بقوله "مثل ماكيافيلي، أجلس على الأغلب وسط كتبي في الليل، بينما أفضّل أن أكتب في الصباح. في الليل أنعم بالقراءة في الصمت المطلق، حين تشطر مثلثات الضوء التي يشكلّها مصباح القراءة رفوف مكتبتي إلى نصفين. فوق، الصفوف العليا من الكتب تغيب في الظلمة، وتحت يبرز الجزء المفضّل للعناوين المضاءة".

ولكن هل تشبه المكتبة صاحبها؟ يجيب "ما يجعل المكتبة صورة منعكسة لمالكها ليس اختيار العناوين فحسب، بل شبكة الأفكار المترابطة التي ضمها الاختيار"، ويضيف: "تجربتنا بُنيت على تجارب، وذاكرتنا على ذاكرات أخرى".

المكتبة كحصيلة نهائية هي الكون، وفقاً لما يقوله بورخيس، أما شكسبير فيورد عبارة بليغة في مسرحيته "العاصفة" بقوله: "كانت مكتبتي تكفيني

مثل دوقية"، فيما يفتش ألبرتو مانغويل في رحلته هذه عن المعنى الذي افتقده عالمنا المعاصر، لذلك، يسعى إلى إعادة الاعتبار إلى المكتبة، وتفكيك شيفرة هذه المتاهة الأزلية، فالحياة الحقيقية لا تبدأ إلا بصحبة كتاب.

أما كتاب مانغويل المدهش، والأكثر ثراءً ومتعةً، فهو "تاريخ القراءة". كتاب لا يمكن أن نختزله بفكرةٍ ما، أو بتشريحٍ لفصوله، أو ضيوفه من الكُتّاب. إنه من تلك الكتب التي توضع إلى جانب السرير، كي يُقرأ باستمرار، ومن أية صفحة تشاء، وكأنك تقرؤه للمرّة الأولى. الكتاب الذي أمضى مانغويل سبع سنوات في تأليفه، لن تتردّد بصحبته، سبعين سنة، من دون ندم.

إدواردو غليانو: التاريخ لعبة نرد

افتتح إدواردو غاليانو (١٩٤٠-٢٠١٥) كتابه "أبناء الأيام"، بيوم سقوط غرناطة (٢ كانون الثاني/ ١٤٩٢) وهو الحدّ الفاصل بين إسبانيا المسلمة، وبداية انتصار محاكم التفتيش المقدّسة. يختار الكاتب الأوروغواياني أحداثاً مفصلية في توثيق الذاكرة الكونية، موزّعاً إياها على عدد أيام السنة. يهدي اليوم الأول في السنة إلى شعب المايا الذي يؤمن بأن الزمن فضاء، فيما الأيام هي التي تصنع الأشخاص الذين بدورهم يولّدون الحكايات، وتالياً، فنحن "أبناء الأيام". حكايات وشذرات مكثّفة ومفارِقة في التقاط مشهديات لأشخاص ووقائع غيّروا مصير العالم. هكذا يرصد غاليانو بعدسة مقرّبة وجوهاً وأحداثاً واعترافات عن الحب، والموسيقى، والموت، والكتب، والمجازر، والديكتاتوريات... عالم يتأرجح من عصر الكهوف إلى اليوم، كما لو أنه شاشة عرض في قاعة مظلمة تبث أرشيفاً سرّياً عن محاولات "سرقة الذاكرة". ما يفعله صاحب "أفواه الزمن" هو تشريح واقع مثقل بالظلمات والعار، وتعرية الغزاة والصيارفة والأباطرة والقوى المهيمنة في العالم.

لكنه يسعى من جهةٍ أخرى إلى ترميم الذاكرة الجمعية في إعادة الاعتبار إلى صنّاع الجمال من خلال ذكره للمكتبة الجوّالة العملاقة مثلاً، التي كانت

فكرة وزير بلاد فارس عبد القاسم إسماعيل. تقع هذه المتواليات السردية على تخوم الحكاية والشاعريّة والحكمة، ليحيلنا بذلك على السردية نفسها التي استخدمها في كتابه "مرايا: ما يشبه تاريخاً للعالم" (٢٠٠٩). في الواقع يصعب أن نتوقف عند يوم، ونهملُ يوماً آخر. فهذا المؤرّخ الجمالي، لا يدع لنا فرصة للانحياز خلال رحلته في اقتفاء السلالات المتعددة، تلك التي صنعت الذاكرة، أو التي حاولت تدميرها، من حذاء روزا لوكسمبورغ الذي وقع في الوحل بعد اغتيالها (١٩١٩)، إلى موسيقى موزار، وأنطون تشيخوف الذي "كتب كمن لا يقول شيئاً. وقد قال كل شيء"، مروراً بكارل ماركس "رأس المال لن يكفي ثمن التبغ الذي دخنته وأنا أكتبه"، و"ذهب مع الريح" (١٩٤٠) الفيلم الذي "كان زفرة حنين طويلة على أزمنة العبودية، الطيّبة الضائعة"، وولادة فرقة الـ"بيتلز" (١٩٦٢)، ونكبات إحراق الكتب. التاريخ هنا ليس خطيّاً، إنما يتأرجح، مثلما يذكر غاليانو "التاريخ لعبة نرد". لا يتردد صاحب "كتاب المعانقات" في إماطة اللثام عن المحرّمات والتابوهات وأسرار الطغيان. يصرخ أحد الأصوليين الأفغان في المحكمة الدولية في استوكهولم (١٩٨١)، متهماً الاتحاد السوفياتي بتدمير القيم الأفغانية "الشيوعيون ألحقوا العار ببناتنا! لقد علموهن القراءة والكتابة"، ويختزل "المعجزة السعودية" بقوله: "في عام ١٩٣٨ دوّى الخبر العظيم: "ستاندرد أويل كومباني" اكتشفت بحراً من النفط تحت الرمال اللامتناهية في العربية السعودية. تلك البلاد، حالياً، هي مُصنِّع أشهر الإرهابيين، والأكثر خرقاً لحقوق الإنسان، ولكن القوى العظمى الغربية، تقيم أفضل العلاقات مع تلك المملكة ذات الخمسة آلاف أمير. أيكون السبب هو "أنها من تبيع أكبر كميات بترول، ومن تشتري أكبر كميات أسلحة؟". إذاً لا تخلو الشذرات من التهكّم، ولا تتورّع عن

اقتحام أكثر الأسئلة إلحاحاً بلا مواربة، في عالم يتحوّل تدريجاً إلى "ثكنة عسكرية هائلة، ومستشفى للمجانين". قبل أن يسدل الستارة على أهوال الكوكب، يتوقف عند شعلة محمد البوعزيزي "النار الصغيرة التي لا تتجاوز طول قامة بائع جوّال، صارت خلال أيامٍ قليلة بحجم العالم العربي بأسره، المشتعل بأناس ملّوا من كونهم لا شيء". إنه حارس الذاكرة المضادة، وأعتى مناهضي العولمة وتسليع التاريخ" فقبل أن يُمزِّقَ الكوكب إلى مرايا متشظية، كانت الحياة تبدو مثل آثار طيور".

صانعو نظرية البهجة

في وصف الفيلم الجيّد، إنه ذلك الذي تتذكّر لقطة منه، وليس الفيلم بأكمله. بإمكاننا إذاً، أن نتذكّر لقطة من "العرّاب" لفرانسيس كوبولا، أو من "الأرض" ليوسف شاهين، أو "المخدوعون" لتوفيق صالح، إلى عشرات اللقطات الأخرى، ولكن ألا ينسحب هذا الوصف على الشعر والرواية، وأجناس الإبداع الأخرى؟ والحال أن هناك مشهداً، أو عبارة، أو انخطاف، يرافق المرء طوال حياته، كجزء من ذاكرته الشخصية، في مواجهة الخذلان والخسارة والأسى، وربما اليأس أيضاً. مشهد أو عبارة أو انخطاف يساعدك مثل عكّاز على عبور فخاخ العيش بشجاعة مفاجئة، كمن يحتضنك بعنف، وأنت في أقصى حالات العزلة، أو كمن يتذكّرك برسالة، أو مكالمة هاتفية لم تكن تنتظرها، ورائحة الشوق تغلّف صدى الصوت ولهفته. شخصياً، شاهدت مئات الأفلام، وكتبت عن بعضها، كما اتكأت في روايتي" زهور وسارة وناريمان" على أقوال سينمائيين آخرين، خصوصاً، الروسي أندريه تاركوفسكي في كتابه" النحت في الزمن". كما اخترت أن يكون الراوي سينمائياً. هذا الشغف بالسينما، وتالياً، الشغف بالصورة، لطالما كانا مدماكاً أساسياً، في بناء العمارة الروائية لديّ، ربما كتعويض عن أحلام محبطة في عدم العمل في السينما مباشرة، وصعوبة تحقيق مثل هذه الرغبة الدفينة. تجربة تاركوفسكي تجذبني إلى أفلامه، لأنها تجمع التشكيل

البصري والشعر والسرد، في وعاءٍ واحد، أما عبارة غسان كنفاني في روايته "رجال في الشمس" التي اقتبسها توفيق صالح في "المخدوعون"، فستبقى الأكثر رنيناً في الذاكرة، العبارة التي يردّدها أبو الخيزران بكامل طاقته على الألم" لماذا لم تدقّوا جدران الخزان؟". وسيخطفك قسطنطين كافافيس إلى الجملة الأخيرة في قصيدته عن المدينة" ما دمت قد خرّبت حياتك هنا، في هذا الركن الصغير، فهي خراب أينما كنت في الوجود".

في ٢٩٢ كلمة فقط، زَلْزَلَ دينو بوتزاتي أرواحنا في قصته "المسجِّلة". كانت المرأة تطقطق بكعبي حذائها خلال انهماك زوجها في تسجيل قطعة موسيقية من المذياع، لتستمتع فقط بإخراجه عن طوره، ثم راحت تضحك وتسعل إمعاناً في إزعاجه، غير عابئة بمعزوفات برسيل وباخ وموزارت. وبعد زمنٍ طويل على فراقهما، هاهو الزوج يدير شريط التسجيل، لا لينصت إلى أنبياء الموسيقى، كما كان يتخيّل سابقاً، إنما إلى صوت كعبي حذاء المرأة، وضحكتها وسعالها وبحّة صوتها" تلك الأصوات المعبودة التي لا نظير لها، التي لم يعد لها وجود، ولن تكون هنا ثانية بعد الآن". ولكن ماذا بخصوص" ساعي بريد نيرودا" لانطونيو سكاراميتا؟ سأعود إلى هذه الرواية الصغيرة كلما كنت ضجراً، وروحي تالفة، فصاحبها سيمنحني بالتأكيد، في كل قراءة جديدة لها، طاقة على البهجة المفتقدة. إنها واحدة من رواياتي المفضّلة، كما أن الشريط المقتبس عن هذه الرواية لا يقلّ ألقاً ودهشة، إذ تمتزج لديّ قوة المجاز، وجمالية الصورة، في آنٍ معاً، كما ستنطبع في مخيلتي صورة "ماريو خمينث" كما ظهر في الفيلم. المحزن أن الممثل المجهول الذي لعب هذا الدور، توفي خلال تصوير الفيلم، فاضطر المخرج مايكل رادفورد لإغلاق الشريط على نحوٍ آخر. لفرط شغفي بهذه الرواية، استعرتُ مقاطع منها في روايتي "ورّاق الحب" كمثال حيوي على

نصوص العشق المجنون. تخاطب الأم ابنتها التي تعمل في حانة وتقع في غرام ساعي بريد نيرودا الذي كان يغويها بأشعار منتحلة من نيرودا، بعد حصوله على نسخة موقّعة من الشاعر شخصيّاً، قائلة"لا تكوني غبية! الآن ابتسامتك فراشة، ولكن غداً سيكون نهداك حمامتين تريدان من يهدل لهما، وستكون حلمتاك حبتي توت بري مترعتين بالرحيق، وسيكون لسانك سجادة الآلهة الدافئة، وستكون مؤخرتك شراع سفينة، والشيء الذي ينفث رطوبة بين ساقيك الآن، سيكون فرن الكهرمان الذي يصاغ فيه معدن السلالة المنتصب!". بجرعة أكبر، وشهوة أعمق، أجد نفسي غارقاً في سحر سرفانتس، وتحفته الأزليّة" دون كيخوته". لا تعنيني أمثولة" الرجل الذي يحارب طواحين الهواء"، الأمثولة التي يردّدها بعضهم في اختزال هذا العمل العظيم- من دون قراءة الرواية غالباً- وإنما تلك النبرة التهكمية المشغولة بماء الذهب، في علاقة سانشو بدون كيخوته. اليقين لدى الأخير بتحقيق أحلامه كفارس جوّال، والحلم لدى الأول بأن يمتلك جزيرة من سيّده، في نهاية الرحلة. لن يؤذينا غباء سانشو وقدرته على التحمّل، على العكس تماماً، فهناك شحنة من المرح تطيح جديّة الفارس بعبارة واحدة، أو ضربة مؤثرة غير مقصودة. تمرُّ قافلة الفارس ومرافقه بفلّاحة، فيأمر الفارس مرافقه بأن يخبر "سيّدة العفة والجمال"، حسب وصفه، بأنها ستكون معبودته. وحين يعود سانشو من المهمة الجليلة، يطلب دون كيخوته منه بلهفة، أن يصفها له، بعد أن شاهدها عن قرب، فيجيبه سانشو" أنها مجرد فلّاحة بيدين متشققتين، تنقّي العدس"، لكن دون كيخوته لا ينصت إليه، ذلك أن كتب الفروسية التي التهمها قبل الرحلة هي من يلهمه في تخيّل الجمال، فيما يهيمن الواقع المعيش على "خطاب" سانشو، عدا هراء حلمه بامتلاك جزيرة.

من موقع القارئ، أحبّذ أن أردّد بأننا جميعاً نفتّش عن تلك الجزيرة الوهميّة، في أحشاء الكتب، إذ يقبع في داخلنا "سانشو" من نوعٍ ما، ونحن نعبر المياه الزرقاء للحبر بمراكب الوهم، على أمل التقاط عبارة نرسو إليها، بوصفها شاطئ الطمأنينة الأخير، كما سأسترشد بما قاله إميل سيوران في إحدى شذراته" يُفترضُ أن لا نؤلّف الكتب إلاّ لنقول فيها ما لا نجرؤ على البوح به لأحد".

في هذا المقام، سوف أعرِّج على رواية" عراقي في باريس" لصموئيل شمعون بوصفها هجاءً للذات، وتهكّماً عميقاً من الأقدار السيئة التي ترافق الفرد الأعزل، ونشوة الضياع والتشرّد في المدن الغربية، وبالمقدار نفسه، سوف يضعنا علي بدر في روايته النفيسة" بابا سارتر" عند لجّة السخرية المريرة، في وصف الضحيّة المحليّة في تطلّعها نحو ثقافة الآخر وتقليدها عبر مفارقات مضحكة حقاً، حين كانت الفلسفة الوجودية ملاذاً ثقافياً معتبراً. لن يغيب عن ذهني بالطبع، حسيب كيالي في "أخبار البلد". في إحدى قصصه التي يرصد خلالها مشاعر صاحب دكان في مدينة القنيطرة، إذ كان معظم زبائنه من الجنود والضبّاط، نظراً لقرب المدينة من المعسكرات الحدودية للجيش. كان دفتر الديون مثقلاً بأسماء هؤلاء، لكن ما لم يخطر في بال صاحب الدكان، أن يسمع يوماً، من الإذاعة اسم أحد زبائنه من الضباط، بوصفه قائداً لانقلاب عسكري. كان اسم هذا الضابط: حسني الزعيم.

هناك أيضاً "الجندي الطيّب شفيك"للتشيكي ياروسلاف هاشيك تذهب البهجة إلى حدودها القصوى، ومن دون توقّف.

من بين مئة بيت شعر أو معلّقة كاملة، سيبقى بيت شعر واحد أو أكثر للمتنبي أو للمعري، أو امرئ القيس، هو بيت القصيد، أو البيت العابر للأزمنة، والعابر للشعرية.

عمليّاً، لستُ ممن يكتبون عبارات مفضّلة في دفاتر خاصة، إنما تستوقفني جملة ما في كتاب ضخم، وأنسى ما عداها، لأعود وأنساها مرةً أخرى. قد أضع تحت هذه الجملة أو تلك خطاً كي أعود إليها مرة أخرى، فهي بشكل ما أصبحت جملتي، وليست جملة الكاتب الأصلي، مادامت قد قادتني في لحظة ما إلى منطقة خاصة تلامس شيئاً غامضاً في روحي، وكأنها فتحت أبواباً مغلقة أمامي، أو لعلها الوصفة السحرية للشفاء من أعطاب الجسد، في هذا المقام يقول أنسي الحاج أن هناك "كلمات سكاكين، جمل شفرات، نقطع بها علاقة، وكلمات دروع نصدُّ بها أمواج الآخرين، تحمينا من محبتهم".

خرائط ممزّقة وصكوك غفران

لم تتمزّق خريطة المثقفين السوريين، كما هي حالها اليوم. قبل الحراك/ الحرب بقليل، لن يخطر في بال أحد أن يهجر وليد إخلاصي شوارع حلب ليستقر في الصومال ويتأمل سفن القراصنة بدلاً من حجارة القلعة، أو أن يلجأ فراس السوّاح إلى الصين ليكمل ترجمة "كتاب التاو" في بلاد بوذا، وأن يغادر نزيه أبو عفش عزلته الدمشقية إلى لبنان، ثم يعود إلى قريته مرمريتا، ويعبر صالح علماني وعاصم الباشا البحر المتوسط إلى الأندلس. قائمة طويلة لا تنتهي من المهاجرين، بأسماء لامعة، وأخرى ركبت الموجة بمجدافي الشعار والهتاف.

لعلّنا نحتاج إلى عصا خبراء الخرائط كي نحصي الأماكن التي شهدت هجرات عشرات المثقفين السوريين إلى مختلف أصقاع العالم. منفيون أم مهاجرون أم هاربون من الجحيم؟ لا إجابة حاسمة في بلاد تتبادل الخنادق والمتاريس والسهام المسمومة. يصعب استيعاب تحوّلات المشهد، كأن ينافح العلماني عن طائفته، ويدافع القومي عن عشيرته، ويُساجل المفكر ما بعد الحداثي في خصوصية مذهبه. كل ذلك حدث خلال الألف يوم الأولى من الحرب الدائرة في البلاد. شهرزاد الجديدة ليس بوسعها أن تروي كل حكايات الجحيم السوري، إذ وجدت نفسها حيال أضخم وليمة

للافتراس الجماعي. هاملت الأمس يصعد سلالم مسرح القباني مغادراً خشبة المسرح إلى إيثاكا متخيّلة بقارب مثقوب وأوهام شكسبيرية، من دون أن يجيب عن سؤال: "كيف تصنع ثورة هناك، بعدما هربت من نارها هنا؟".

سؤال سوف يبقى معلّقاً في فضاء الاتهامات المتبادلة، والاصطفافات الحادة، ذلك أنّ ثقافة التخوين هي العملة الوطنية الوحيدة التي يتداولها الجميع في بورصة البلد المنهوب. في هذا المقام، علينا أن ننبش أحشاء مواقع الانترنت لمعرفة حجم معارك كسر العظم بين محاربين افتراضيين، معظمهم من وزن الريشة في حلبة الملاكمة، فيما عدّاد الموتى كان يعمل في مكانٍ آخر بطاقته القصوى. كما أننا لن نلتفت بجديّة إلى ورشات العاطلين من العمل والمخيّلة الذين وجدوا ضالتهم في مقاولات صغيرة، على هيئة مواقع الكترونية، وجرائد مناطقية، ومنظمات حقوقية وهمية، وأشرطة سينمائية مصنوعة على عجل، ومراكز بحوث غامضة، وألقاب تسبق أسماءهم على الشاشات، كأن يتحوّل الروائي إلى خبير عسكري، والشاعر المغمور إلى مفكّر، والهارب من الجندية ما قبل الحرب إلى موزّع صكوك غفران وشهادات حسن سلوك.

المسألة أكثر تعقيداً، مما يظنه بعضهم، في بلاد فقدت هيبتها، وأضاعت أختام حضارتها القديمة. وإذا بها تقف في عراء الهمجية، تتناهبها ضباع المهاجرين، ويلتهم ما تبقى منها ثعالب الأنصار بقاموس هجاء ضخم يطال كل الأعناق.

بلاد عارية تجللها عباءة ثقافة الضغينة والثأر وتصفية الحسابات الشخصية، في أكبر عملية إعادة تموضع، وفقاً لأحوال الطقس وجهة مستلم البريد وحجم الجعالة. ينتصر المثقف العلماني للعمامة تارةً، وللخوذة

طوراً، تبعاً لمصلحته الطارئة، غير عابئ بما يحتضر حوله وبسببه. هكذا تصدّر المشهد المثقف الطارئ، ممن أغراه الحساء الساخن للثورة، وعسل الذات المتضخّمة، متكئاً على أمجاده في الفايسبوك فقط، فهو يجلب مئات اللايكات بدقائق، مقابل عبارة نارية في هجاء الاستبداد عن بعد، فيما لن يتمكّن مثقف معروف من تحصيل ربع محصول الأول، من قمح الشجاعة وطواحين الهواء.

اخترع بعض المثقفين السوريين خلال أربع سنوات من الحرب، بلطة حادة لقطع الأشجار العالية بدقائق، استجابة لثقافة الأرض المحروقة، تحت شعار اجتثاث ثقافة الأمس بكل رموزها وأيقوناتها. حتى أنّ أحدهم كتب اعترافاً صريحاً بأنه ندم لزيارة ضريح سعد الله ونوس قبل سنوات، ومن كان يعتز بالتقاطه صورة مع أدونيس في أحد المهرجانات الشعرية، يتفرّغ اليوم لهجاء شاعره المقدّس بذريعة أن أدونيس يدافع عن طغيان السلطة، فيما هو يرتدي البيجاما، ويدير المعارك في الموقع الأزرق، مما وراء البحار، ثم يحصي ضحاياه من الخصوم. لم تتوقّف المعارك عند حدود الشوارع الخلفية للثقافة السورية، بل تجاوزتها إلى الساحات الكبرى. ها هو العلماني صادق جلال العظم يدافع من بلاد غوته عن "مظلومية السنّة" في مواجهة صريحة مع أدونيس ومواقفه المضادة. كما سوف يستهجن بعضهم منح نزيه أبو عفش "جائزة العويس الثقافية" التي كانت في الأمس القريب، بالنسبة لهؤلاء أنفسهم "جائزة نفطية مشبوهة".

رغم هذه الحروب التدميرية التي تستخدم الكيبورد كنوع من السلاح الأبيض، إلا أن دمشق تحاول لملمة جراحها وندوبها ومحنتها الطويلة، بما تبقى من مثقفيها، بعيداً من الثقافة الرسمية التي تشكو في الأصل من فقر دم مزمن.

هكذا، انتشرت مجموعة من الملتقيات الأدبية والمسرحية والموسيقية المستقلة في أحياء دمشق، لإعادة الروح إلى "ورشة الأمل" بين قذيفة وأخرى. ثقافة الحاجز حوّلت أحياء دمشق إلى مربعات متباعدة، فيما ينهمك آخرون بفحص تضاريس الجغرافيا السورية مجدّداً، وينفضون الغبار عن وثائق وخرائط سايكس بيكو لإعادة رسم بلاد، كان ابن جبير قد وصفها يوماً، بأنها "جنّة المشرق"، قبل أن ينسف "لورانس العرب" سكة قطار دمشق، حيفا، الحجاز.

جنّة المشرق أم جنّة البرابرة؟ ثم هل علينا أن ننظر بتبجيل إلى النص الركيك لمجرد وجود دمغة الثورة مع توقيع صاحبه؟ وهل علينا هدم أساس البناء الثقافي الذي لم تطله التشوهات، في غياب الدعائم الصلبة لنصّ اليوم الرخو، أم علينا أن ننتظر قليلاً، ما ستفرزه مطحنة الحرب، خارج عبثية المشهد؟ لعل ما تحتاجه الثقافة السورية، في اللحظة الراهنة، أن تقوم بإزاحة المقاولين الطارئين عن المشهد، هنا وهناك، في الداخل والخارج، وتشذيب حقولها من الأعشاب الضارة التي نبتت في الوقت الضائع، وتفعيل صوت العقل وحده، بوعي خلّاق يعيد رأس المعري المقطوع، وتمثال أبي تمّام إلى مكانهما في الذاكرة، وإلغاء صكوك التخوين والتحريم والعنف اللفظي المتبادل، كي تتنفس المدوّنة السورية هواءً آخر... هواء لم تلوثه الأختام الجاهزة، والهويات المهتزّة، وأجنحة الطواويس.

حرّاس الفضيلة: ممنوع دخول غرف النوم!

"أدب غرف النوم"!

تحت هذا العنوان المثير، اجتمع عشرة روائيين ونقّاد سوريين في "ملحق الثورة الثقافي"، وبدا أنّ المشاركين في الملف اتفقوا ضمناً على فتح جبهة ضد الروائيين الجدد ممن تحتوي أعمالهم مشاهد جنسية واعتبروها مجرد موضة عابرة لا تستحق الانتباه. كأنّ المقصود من هذه الحملة تعميم "حزام عفّة" روائي، في مواجهة أي نص متمرّد على القيم الاجتماعية الراسخة والمغلقة. أو كأن جزءاً من النخبة الثقافية السورية قرّر أن الوقت حان لـ"الحكم على الأدب الإيروتيكي بالإعدام" على حد تعبير روزا ياسين حسن في معرض ردّها على الحملة التي قادها الملحق. وأضافت الروائية السورية الشابة "يبدو أنّ كل جديد يصطدم به العربي السعيد بثباته، يسمّيه "موضة"، وذلك للتقليل من شأنه وقدرته على التغيير. هكذا اعتُبرت مدارس النقد النسوي موضةً، والكتابة عن المثلية موضةً. وأعتقد بأنّ الذي كان في قفص الاتهام هو الأدب بحد ذاته". الروائي فواز حداد اعترف في ملفّ ملحق "الثورة" الأسبوعي بقوله "أفضّل أن أضع الكتب الأدبية التي تتناول الجنس... في مكان متوارٍ في المكتبة". وتحدث الناقد نذير جعفر عن "فقاعة إعلاميّة"، معتبراً أنّ بعض الأعمال الروائية "تتعكّز على الطابع

الفضائحي... لاكتساب شهرته الزائفة". فيما اعتبر الروائي خيري الذهبي أنّ مقاربة الجسد في الرواية لوثة مؤقتة وسيسأم أصحابها قريباً. وربط صاحب "التحولات" بين هذه الموجة ومسلسل "كاساندرا" المكسيكي و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، ولم يوفّر المغنّي المصري شعبان عبد الرحيم، وحتى ميلان كونديرا... في خلطة عجائبية اعتبرها الوصفة السرّية للكتابات الجديدة. واتهم الكتّاب الجدد بعدم معرفتهم بالتراث العربي. ويطمئننا إلى أنّهم سيعودون إلى حظيرة الأدب عندما يهجرون رائحة الجسد إلى "عطر الجسد". والغريب أنّ الانتقادات التي شغلت الساحة الثقافية في دمشق، منصبّة على "الرواية السورية الجديدة" بالدرجة الأولى... ثم تعرّج على الرواية العربية بعامة. لكن الساحة السورية تكاد تخلو من تلك النماذج تقريباً، عدا بعض الشذرات المبثوثة في هذا النص أو ذاك. ففي ظل رقابة صارمة، من العسير جداً أن يخرج نص روائي إلى النور بالمواصفات التي تناولها المشاركون في الملف... وبعضهم تحدّث عن نصوص "بورنو ــ روائيّة" بتعبير معدّ الملف غازي حسين العلي. وهو روائي شاب سبق أن جرّب حظه في الكتابة الإيروتيكية ولم ينل نجاحاً يُذكر، فعاد إلى مقاعد العفّة الأدبية ليقود هذه الحملة المظفّرة. أما لينا هويان الحسن، فتحدثت عن نصوص "تتشخلع روائياً"، وكان سبق لها أن قالت عن زميلاتها: "أنا أكتب أدباً. أما الأخريات فيكتبنّ قلة أدب"! وفي الموقع نفسه تقف أنيسة عبود التي اشتهرت بالكتابة عن النعنع البري ومشاتل الحبق والورد الجوري، ربما بحكم عملها مهندسةً زراعيةً، لتطلق صفة "قطيع" على الكتّاب الذين تناولوا تابو الجسد في أعمالهم، معتبرةً أنّ تلك النصوص تدخل في باب "الغواية والإثارة والتحريف وتسليع الجسد وتحويله مادةً إعلانيةً مسطّحة." ضحية هذه الحملة في المقام الأول روائيات من الجيل

الجديد، تتميز كتاباتهن بشيء من الجرأة في تناول المسكوت عنه. لكن الوسط الثقافي السوري المغلق يربط بين بطلة الرواية وكاتبتها، كما حصل مع هيفاء بيطار إثر صدور روايتها "امرأة من طابقين". وهذا الالتباس بين التخييل الروائي والسيرة الذاتية أساء إلى تجارب كثيرة وُضعت في دائرة ضيّقة من الاتهامات المجانية... وإذا بثرثرات المقاهي تنتقل إلى صفحات الجرائد و"الصالونات الأدبية".

أيّها الأخطر على الأدب: نصوص إيروسيّة أم حياة ثقافيّة تصنعها الشائعة؟

لم يقف ملف "الثورة" عند الحدود السورية، بل تجاوزها إلى الأدب العربي ككل. فإذا بالناقد جهاد نعيسة يضع روايات علوية صبح في خانة الإباحية من دون أن يرفّ له جفن، مشيراً إليها بالأحرف الأولى من اسمها (هل يخشى أن يفقد وضوءه؟). ويكشف أحد النقّاد المجهولين أن هذه الموجة الجديدة ليست سوى نتيجة "إفلاس اليسار العربي، ما دفع هؤلاء الكتّاب إلى افتعال قضايا وهمية منها موضوع التحرّر الجنسي". فيما تنصح إحدى "المربّيات" الفاضلات بعدم إدخال الكتابة إلى غرفة النوم، والاكتفاء بإجلاسها في صالون الضيوف لتأمّل صور الأجداد المعلّقة على الجدران... أما من يفضح أسرار الغرف الخلفيّة، فيسنهم "في الإجهاز على وتد يحمل خيمة القيم... "إثرَ قراءة الملف، عقّب الناقد نجيب نصير متهكّماً: "الخيمة لا تحتوي في الأصل على غرفة نوم... ثم أين هذه النصوص التي يسدّدون إليها أصابع الاتهام في الأصل؟". ويتساءل: "هل تركت المصفاة الأخلاقية التعبوية أدباً إيروتيكياً بالمعنى الحقيقي، في لغة تعتاش على المحرّمات، وماذا يتوخّى حرّاس الفضيلة حين يخلطون الأدب بالأخلاق، بل يمضون أبعد من ذلك، إذ يتّهمون الكتّاب أنفسهم بالشذوذ

الجنسي" (المقصود: المثلية الجنسية). ويقول مستخلصاً: "نقّاد الألفي ليرة" أصابتهم انتكاسة حداثية، فإذا بهم يغوصون في رمال التراث المتحركة، ويستلّون خنجر "الشرف الرفيع" المخبّأ تحت المخدة دفاعاً عن الأخلاق، فيستحيل الحوار النقدي اضطهاداً عنيفاً للحرية الشخصية في الكتابة." وتلفت الروائية روزا ياسين حسن إلى نصوص التراث العربي التي تتجاوز كل ما يُكتب اليوم، بجرأتها ومقاربتها للمحرّمات... من "ألف ليلة وليلة" إلى النفزاوي والتيفاشي، ومن غادة السمان إلى سلوى النعيمي التي مُنعت طباعة روايتها "برهان العسل" في سوريا، فنشرتها في بيروت. والرواية المذكورة التي رأى بعضهم أنها "ألهمت" ملفّ "الثورة"، تتجاوز الموضة نحو تأصيل نص سردي طليق خارج الشبهات المعتادة. وكانت رواية روزا حسن "أبنوس" تعرّضت للحذف والتشويه بعدما فازت بـ"جائزة حنا مينه للرواية"، بذريعة اختراقها محرّمات رقابية ودخولها منطقة "خدش الحياء العام". وما زاد الطين بلّة أنّ حنا مينه نفسه، تدخّل شخصياً في النقاش، إذ كتب هجوماً لاذعاً على الرواية، داعياً إلى الطهرانية والعفّة في الكتابة... متناسياً أنّه الأب الروحي لكتابة الجنس في الرواية السورية!

ملف "أدب غرف النوم" محاكمة علنيّة لكتابة تحاول الخروج من الأسوار الضيقة فإذا بها لا تصطدم بالرقابة الرسمية وحدها، بل بآراء المبدعين أنفسهم... وتلك هي المصيبة!

أنانيس نين: أن تكتب أدباً إيروتيكياً مقابل دولار للصفحة الواحدة

لا تحفل المكتبة العربية بأعمال الكاتبة الأميركيّة (الفرنسيّة الأصل) أناييس نين (١٩٠٣-١٩٧٧)، فعدا شذرات متفرقة من يومياتها التي تربو على سبعة مجلدات، وترجمة لروايتها "كولاج" لن يجد القارئ صورة واضحة عن أعمال هذه الكاتبة المثيرة التي قورنت بمارسيل بروست لجهة إطاحتها البنية التقليدية في الرواية، وترك العنان لشخصياتها بالتجوّل في المكان والزمان بحرية مطلقة في محاولتها وصف الحياة بكل صفاء الحلم المبعثر، وبأسلوب تحريضي ونثر محكم ومقتصد. لغة الضاد أماطت اللثام أخيراً عن أحد أكثر كتب أناييس نين جرأةً: إنّه "دلتا فينوس" (تعريب علي عبد الأمير). في المقدمة تروي نين ظروف كتابة مجموعة القصص الإيروتيكية تلك، بناءً على طلب رجل ثري جامع كتب، عرض على الروائي الأميركي هنري ميللر عام ١٩٤٠ كتابة نصوص إباحيّة... وكان أن انخرطت أناييس في المشروع أيضاً للخروج من الحالة المادية الصعبة التي كانت تتخبّط فيها. وكانت تعرّفت في باريس الثلاثينيات، إلى صاحب "مدار السرطان" الذي كان يعيش حياة بوهيمية. ومنذ اللحظة الأولى، أحست أنّها تفتقد إلى هذا العالم الغرائبي، فقد كان رفاق ميللر قطّاع طرق

وموسات ومدمني مخدرات، وبدا لها أنّ حياة القاع ستفتح أمامها الأبواب الواسعة لحياة لم تألفها بصحبة زوجها المصرفي الصارم... هكذا ارتمت في علاقة عاصفة مع الكاتب الأميركي الذي لم يكن بلغ شهرته آنذاك. وتذكر نين في يومياتها أنّ الملياردير الغامض كان يمنح ميللر مئة دولار شهرياً ليكتب قصصاً إيروتيكية. وقد بدا ذلك أشبه بعقاب دانتي: أن تكتب أدباً إيروتيكياً مقابل دولار للصفحة الواحدة. كان ميللر يرى الكتابة بحسب الطلب مهنة المخصيّين.... لكن الحاجة دفعته إلى اختراع قصص جامحة، لم تكن من صلب عمله، ولم يضع توقيعه عليها أبداً. وقد أورثته هذه المهنة السرّية الكآبة والضجر. ذات مرّة كان ميللر يحتاج لمبلغ يغطي نفقات سفره، فطلب من نين أن تكتب شيئاً في غيابه. هكذا، دخلت صاحبة "شتاء الخديعة" هذا الحقل الفريد لتكون أول كاتبة تقتحم الكتابة الإيروتيكية من دون مواربة. صحيح أنّها لم توقّع قصصها باسمها الصريح آنذاك، لكنها تمكّنت من ابتكار جنس أدبي كان آنذاك حكراً على الرجال. في اتصال أجرته نين مع الرجل الذي لم تقابله أبداً، بدا متحمساً لأول قصة كتبتها: "إنها كتابة رائعة. إنما اتركي الشعر ووصف الأشياء كلها، وركزي على الجنس". تقول نين: "بدأت الكتابة بلغة وقحة، كي أغدو غير مألوفة، وبالغتُ كثيراً في وصف الجنس، وخصوصاً أنني قضيت وقتاً طويلاً في المكتبة أدرس الكاماسوترا الهندية، مصغيةً إلى مغامرات موغلة في الإسراف الجنسي". كانت متيقنة من أنّ الرجل العجوز لا يعرف شيئاً عن النشوة وسعادة الحب، فهو يرغب بكتابة تخاطب الغريزة، بمعزل عن تأثير الحواس الأخرى. وحين قبضتُ أناييس أول مئة دولار مقابل نصوصها الإباحيّة، تقاسمت المبلغ مع الأصدقاء المحتاجين، وكان هنري ميللر أحدهم طبعاً. التجربة التي بدأت أشبه بدعابة وتسلية، وكان الدافع إليها

الحاجة إلى المال، كشفت لدى نين بعداً آخر يتجلى في خصوصية كتابة المرأة عن الجنس، في حقل لم يُختبر قبلاً. فهناك اختلاف واضح بين المعالجة الذكورية والمعالجة الأنثوية للتجربة الجنسية. في كتاباتها، تطغى الشاعرية والغموض على طريقة الوصف، ونستشف أسراراً حسية خاصة بالمرأة، على عكس ما نقع عليه لدى ميللر. إذ كانت كتاباته شديدة الوضوح على خلفية هزلية: "النساء، في اعتقادي، أكثر ميلاً لأن يدمجن الجنس مع العاطفة، مع الحب، مع الإحساس، لكنّنا لم نتعلم حتى الآن كيفية الكتابة عنه. لغة الحواس لم تُستكشف بعد". ١٥ قصة مترعة بالخلاعة والبورنوغرافيا والمكاشفات الحسيّة والإثارة، هي حصيلة تلك التجربة الاستثنائية، لكاتبة ظلت حتى فترة طويلة تبحث عن ناشر لكتبها الأخرى "الجدّية". ما اضطرها إلى أن تعمل في مطلع حياتها راقصة في نادٍ ليلي، و"موديل" للرسامين والنحّاتين، وأن تتشرد بين باريس ونيويورك بعدما هجرت المدرسة باكراً (نجد أصداءً لهذه المرحلة من حياتها في قصصها اللإباحيّة). لكنّ نين لم تخرج من تلك التجربة من دون انتقام. كتبت لجامع الكتب الغريب الأطوار، رسالةً طويلةً كانت أقرب إلى التحليل النفسي منها إلى الهجاء: " أنت لا تعرف ماذا تفقد من خلال عزلك المجهري للنشاط الجنسي، وإقصاء الملامح الإنسانيّة التي هي وقوده الفعليّ. أي البعد الفكري والخيالي والرومانسي. إنّه ما يهب الجنس صفاته المميزة المدهشة، وتحوّلاته الحاذقة. أنت تقلّص عالم أحاسيسك، تذبله، تجوّعه، تفرّغ دمه"... وتختتم رسالتها كالآتي: " إذا كنت أغلقت حواسك، وأغفلت الحرير والضوء واللون والرائحة والشخصية والمزاج، فلا بد أنك الآن ذبلتَ كلياً. وحدها الخفقة المشتركة بين الجنس والقلب معاً تستطيع أن تخلق النشوة". تعترف نين بأنّها اقتحمت الكتابة الإيروتيكية في البدء

بأسلوب سردي مستمد من قراءات لأعمال الرجال، وخصوصاً دي. إتش. لورنس الذي خصّته بكتابها الأوّل (١٩٣٢). هذا الكاتب الذي منح الغريزة لغةً عميقة وأصيلة. لكنّ البعد الذاتي لن يلبث أن يأخذ مكانه: "إنّ صوتي الخاص لم يقمع كلياً. في بعض قصصي إستخدمت بديهياً لغة امرأة، ورحت أنظر إلى التجربة الجنسية من وجهة نظر امرأة. قررتُ أخيراً أن أطلق سراح الإيروسيّة الكامنة في داخلي، فقمت بالخطوات الأولى لامرأة في عالمٍ كان مُلكاً للرجال".

"ورشة الدعارة الأدبية" كما أسمتها أنابيس متهكمةً، فتحت الباب على مصراعيه في أربعينيات القرن العشرين للأدب الإباحي، وأسهمت في تشجيع عشرات الناشرين على إطلاق المجلات الإيروسية. وكما علقت لاحقاً: "الجميع جعلوا يكتبون تجاربهم الجنسية. تجارب مُخترعة، لا أحد يعرف ما إذا كانت صحيحة أم ملفّقة".

في "دلتا فينوس"، تقتحم أنابيس نين عالماً سرّياً وتضيئه من الداخل، باستسلام الراوية للنزوات والأهواء والرغبات. وتكشف عن شخصيات تتحكم بحياتها الشهوانية، وتحكي عن اقتناص لحظات اللذة أينما كانت، في الأسرّة وتحت الجسور، في الشوارع المظلمة وفي القصور. صحيح أنّ نين كتبت هذه القصص تحت ضغط الحاجة إلى المال، لكنّها دشّنت نوعاً أدبياً نسوياً، ستقتحمه أخريات بعد عقود بوصفه ملاذاً لحرية كانت مفتقدة ومحرّمة، وعفّة فرضتها القيم الاجتماعية الصارمة. لعل الكتابات الأنثوية العربية اليوم، في تجرُّئها على المحظور، تدين بالكثير إلى تلك الأديبة الجريئة التي سبقت عصرها، كاشفة عن احتدامات الجسد المشتعل وانفعالاته من دون وجل. هناك مسافة نصف قرن بين مكاشفات أنابيس نين والتمارين

الإيروتيكية العربية التي تُحاكم بقسوة، تحت بند خدش الحياء العام. لعلها فرصة للمقارنة؟

بعد وفاتها بالسرطان (١٩٧٧)، قفزت كتب أناييس نين إلى قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في الولايات المتحدة وبريطانيا: "بيت السفَاح" (١٩٣٦)، "جاسوسة في بيت الحب" (١٩٥٤)، إضافة طبعاً إلى "اليوميات". تقول نين: " إن لم تتنفس عبر الكتابة، إن لم تصرخ في الكتابة، أو تغنّي في الكتابة، إذاً لا تكتب". هكذا، كانت فلسفة هذه الكاتبة التي صادقت أبرز كتّاب القرن العشرين: هنري ميللر، أنتونان أرتو، غور فيدال، لورنس داريل.

سوريالية كتبت هذياناتها بأقصى طاقة الروح، وحسيّة إلى ما فوق الخطوط الحمر. ألم تقل يوماً "ارمِ أحلامك في الفضاء، كما ترمي طائرة ورقية، فأنت لا تعرف ما الذي ستعود به، حياةً جديدة، صديقاً جديداً، حباً جديداً، بلداً جديداً".

على أن الجريمة الكبرى بحق هذه الكاتبة عربياً، وقعت كصخرة ضخمة لتحطّم يومياتها تحت بند الحشمة، إذ اختزلت لطفية الدليمي مترجمة "اليوميات" إلى لغة الضاد، سبعة مجلدات بكتاب صغير الحجم، قامت بتنقيته من القمح الإيروتيكي، وتوابل الشَّهوة، وإطاحة أية شبة جنسيّة عنه، خشية خدش الحياء العام، هذه الذريعة الأبدية التي تُشبه أغنية الشيطان.

تشارلز بوكوفسكي ساعي بريد متهتّك

ظلّت أعمال الكاتب الأمريكي تشارلز بوكوفسكي (١٩٢٠- ١٩٩٤) بمنأىً عن لغة الضاد، عدا شذرات متفرّقة من قصائده، نظراً لجسارتها في هتك المحرّمات. روايته الأولى "مكتب ساعي البريد"، وجدت طريقها أخيراً، إلى المكتبة العربية، فهي أقلّ خشونة من سواها، كما أنها أقرب إلى السيرة الذاتية لهذا الرجل المحطّم، إذ عمل في البريد نحو ١١ سنة، في أقسى الظروف، وهو ما نجده جليّاً في حياة بطله" هنري تشيناسكي". مذاق مختلف في اكتشاف ثراء اليومي والمبذول والمهمل عن طريق استثمار الوقائع الجانبية، أو ما يضعه روائيون آخرون في سلّة المهملات. هذه المرّة، نحن إزاء شخصية أخرى لا تشبه ماكتبه انطونيو سكارميتا في" ساعي بريد نيرودا"، ذلك أن ساعي بوكوفسكي يعيش حياة مرهقة وشاقة وعبثية، وهذا ما يتيح دخوله مناطق سردية بكر، وإضاءة أزمة الفرد في مجتمع آلي طاحن، لا يسمح له بالتقاط أنفاسه، فينتقم من محيطه بتحطيم قيمه الزائفة، وإماطة اللثام عن لغة شوارعية تتواءم مع نمط العيش، وفظاظة الواقع، من دون مواربة، أو احتشام، كنوع من الاحتجاج العلني، وتبجيل لما يدور في الخفاء. مغامرات غرامية مرتجلة وحانات وأعمال شاقة وكحول لشخص أعزل، لم يجد وسيلة للدفاع عن وجودة، إلا بتقشير اللغة من بلاغتها الزائفة

وهتك محرماتها، وإطاحة الذهنية المستقرة، وهو ما جعل المؤسسة الأدبية الأمريكية تنبذه خارجاً، بتهميشه، واصفةً إياه بأنه" كاتب تخريبي" سواء على صعيد الكتابة أو لجهة سلوكه المجتمعي. هذا الرفض لم يوقفه عن الكتابة، إذ أنجز نحو ٦٠ كتاباً، في الشعر والرواية واليوميات، راصداً طبقات الحياة السفلية في المجتمع الأمريكي، غير عابئ بتصنيفه في خانة الأصوات القذرة، فالصراحة الخشنة هي المتن الأساسي لنصوصه الفجّة التي تشبه حياته تماماً، من دون تزويق أو مكابرة، فهو عامل البريد وسائق الشاحنة والعامل في مسلخ البهائم، والمقامر في مباريات سباق الخيل، والكحولي والمتسكع والكسول والشهواني. هكذا استثمر تفاصيل حياته البائسة في الكتابة، مقابل مائة دولار شهرياً، غامر بها أحد الناشرين، فأنجز نصوصاً مفارقة للسائد، وصورة واضحة عن الحلم الأمريكي المجهض. لن نجد لدى تشارلز بوكوفسكي ألعاباً لغوية، أو مجازات، إنما وقائع عاشها عن كثب خلال عمله في مكتب البريد، طوال عقدٍ ونصف العقد، فهو يستثمر كل ما يخص المطبخ الداخلي لهذا العمل، والمؤامرات التي تدور في دهاليزه، معززاً سرده ببيانات بريدية، وإنذارات موجهة إليه من المصلحة، بسبب تمرّده على عبودية الوظيفة، وهذا ما يقوده لاحقاً لكشف أسباب فشله في بناء علاقة أسريّة متينة، إذ ينتقل من بيت إلى آخر، منهياً علاقة غرامية عابرة، نظراً لسلوكياته الفجّة مع شريكاته، واحدة تلو الأخرى. لكن هذه البساطة لا تخلو من نبرة حزينة، وأخرى غاضبة، تتمثّل بسوقية واضحة في معالجة ما يواجهه من مشكلات يومية، كنوع من الدفاع عن النفس، في مجتمع قاسٍ لا يرحم، وبحث محموم عن حرية بلا قيود، وحب صعب التحقّق. ولكن هل تمكّنت المؤسسة الأدبية الأمريكية الرسمية من إسكات صوت هذا الكاتب الملعون؟ على العكس تماماً، فقد تلقفته اللغات

الأخرىٰ بشغف، وتُرجمت روايته هذه إلىٰ نحو ١٥ لغة في العالم، بناء علىٰ تصنيف نقدي مغاير، وجد في هذه الرواية" فسيفساء تعكس العفونة والرداءة في أعمق أشكالها، واشتغال عميق علىٰ معنىٰ التخييل الذاتي وبراعة السيّر في الأرض المجهولة". أسلوبية مباغتة تعيد الاعتبار إلىٰ الهامش وقدرته علىٰ نسج الحكايات المهملة ببراعة.

في روايته" نساء" نحن علىٰ موعد آخر مع وليمة باذخة من التهتك والنهم والشهوانية الجوّالة. رجل سكيّر وفظّ وعنيف وماجن، بصحبة عدد لا يحصىٰ من النساء العابرات. مغامرات مجنونة، وبراميل من الكحول، وفخاخ لاقتناص النساء الضّالات. والحال، أن هذه الرواية لا يمكن اختزالها بأمثولةٍ نقديةٍ ما. بلىٰ بإمكاننا قراءتها بمتعة وحسب.

جان جينيه: اللصّ كاتباً محترفاً ومارقاً

أعمال كثيرة ما زالت مجهولة، أنجزها الكاتب الفرنسي المارق جان جينيه (١٩١٠ - ١٩٨٦) وظلت طي النسيان. كتاب "أنشودة الحب" فرصة لاكتشاف وثائق نادرة تضيء جوانب سرّية في حياة صاحب "نوتردام الأزهار" وتكشف عن هويّاته المتعددة. تسعة كتّاب، تناولوا سيرة جينيه من أكثر المواقع إثارة. الرجل الذي كان دريئة لكل الشبهات، والأوصاف السيئة، يعود ببرواز جديد بما يشبه الانقلاب على ما لحق به من عار ورذيلة.

يعترف ألبير ديشي، مسؤول أرشيف جينيه في "معهد البحث والمطبوعات المعاصرة" في باريس قائلاً "اخترتُ أعمال جينيه لأنّه ببساطة كان يخيفني".

وتكشف مارين جافريزيك عن تحفة سينمائية مجهولة تعود إلى ١٩٥٠، أنجزها جينيه بعنوان "أنشودة الحب"، ظلت سنوات تطاردها الرقابة، قبل أن يُفرجَ عنها في منتصف الثمانينيات، على نطاق ضيّق. الفيلم الذي وُصف بأنّه "إباحي ورخيص" يرصد حياة سجناء معزولين في زنازينهم يصارعون حرمانهم الجنسي والعاطفي. إذ كان جينيه يعلم خطورة الفكرة، وحين هُرِّبَ الفيلم في عروض خاصة بوصفه شريطاً طليعياً وتجريبياً، سرعان ما تعرّض للمنع. تقرير المحكمة وصفه بأنّه "تجاوز حدود الحشمة في وصف فاضح لممارسات غير رشيدة، وقد ظهرت الفصول الجنسية المختلفة بطريقة

واضحة". جان كوكتو كان ضد الفيلم أيضاً "هذا عبث كلّي"، فيما وصفه طوني رين بأنّه "أشهر فيلم قصير في التاريخ الأوروبي يتحدث عن المثليّة الجنسيّة".

٢٥ دقيقة صامتة هزّت الأوساط الثقافية في فرنسا، قبل نصف قرن ونيّف، فالفيلم، عدا فضائحيته، كان بمثابة راية في "تاريخ الإبداع اللواطي" و"استعارة شاعرية وبصرية فائقة للحرمان الجنسي" وفقاً لما يقوله آموس فوج. هذه القصّة المشوّشة التي واكبت الفيلم انتهت إلى الاعتراف بأهميّة صنيع جينيه وقدرته على قلب الطاولة في وجه الجميع، وفي أيّ نص كتبه خلال حياته القاسية والمعذَّبة والمنهوبة. ذلك أنّ الشبقية التي حدّدت مسار شريطه الصامت، وبعضاً من نصوصه الأخرى، كانت جزءاً من فلسفته الحياتيّة. السجن في نهاية المطاف، هو الحيّز الحقيقي الذي تفتّحت فيه مواهبه في الكتابة والعصيان والتمرّد. في مقابلتين مصوّرتين، أُجريتا معه في ١٩٨١، و١٩٨٢، تطرّق جينيه إلى مناطق شائكة في حياته، متذكّراً أصدقاءه القدامى أمثال جياكوميتي، أو رامبو صديقه الافتراضي، ومسرحياته التي قدّمها المخرج أنطوان بورسيّيه على الخشبة، مثل "الشرفة" و"سجن الأشغال الشاقة". كما اعترف بأنّه يمثّل الأوغاد جميعاً. صورة جينيه على فظاظتها وخلاعيتها وزقاقيتها، تتّخذ هنا منحىً تمجيدياً لتجاوزه الخط الأحمر في كتاباته وسلوكياته، ومواقفه الراديكالية تجاه قضايا عالمية، وخصوصاً الفلسطينية منها. وترى مارين جافريزيك التي أنجزت أطروحة عن "أنشودة الحب" في "جامعة باريس ٣"، أنّ السينما كانت بوصلة جينيه إلى الكتابة والمسرح. وهذا العشق للسينما تسلّل إلى مفرداته في الكتابة. ألم يكن نص "رقابة مشدّدة" سيناريو سينمائياً قبل أن يتحوّل إلى نصّ مسرحي؟ هكذا، سنكتشف سيناريوهات أخرى مجهولة له، مثل "تمرّد

الملائكة السوداء" (١٩٥٠)، و"الأحلام الممنوعة" (١٩٥١)، و"السيّدة" (١٩٦٦). أما آخر سيناريو كتبه، فهو "لغة السور" (١٩٨١). وهو فيلم معقّد يرصد وضع الإصلاحيات، ابتداءً من الثورة الفرنسية حتى القرن العشرين. السيناريو تعثّر طويلاً، فما كان من جينيه الذي كان يقيم آنذاك في المغرب، سوى المغادرة إلى بيروت برفقة صديقته المناضلة الفلسطينية ليلى شهيد، ليكونا شاهدين على مجازر صبرا وشاتيلا ١٩٨٢. كانت حصيلة هذه الرحلة نصّه الجريء والنزيه والمغاير "أربع ساعات في شاتيلا".

سيرة جينيه، في نهاية المطاف، هي سيرة النفي والترحال والرفض. وجد نفسه، بعد سنة من ولادته لأم عازبة وأب مجهول، مرمياً أمام مبنى الإعانة العامة في باريس، لتتبنّاه عائلة قروية. بدأ حياته لصاً، ثم غادر إلى باريس بعد وفاة والدته بالتبني، وعمل في مطبعة، قبل أن يعاد إلى الإصلاحية، ثم السجن. وبعد مغادرته مستعمرة ميتراي الإصلاحية، سيق إلى الجندية في الجيش الاستعماري، وأمضى جزءاً من خدمته في سوريا، ثم المغرب. وعاد إلى باريس عام ١٩٣٣ قبل أن يغادرها إلى إسبانيا. وإذا به يلتحق بكتيبة القنّاصة الجزائريين، ثم بكتيبة المشاة في المغرب. في هذه الأثناء، فرَّ من الخدمة العسكرية، وجال أوروبا بهويّة مزوّرة. في تشيكوسلوفاكيا، كان لاجئاً سياسياً. وحين عاد إلى فرنسا مرة أخرى عام ١٩٣٧، كانت رزمة اتهامات تنتظره "سرقة، وانتحال شخصية، والفرار من الخدمة العسكرية..."، فسُجن خمسة أشهر. وبين ١٩٣٧ـ ١٩٤٤، دخل السجن ١٣ مرة بتهمة السرقة والتشرّد. أما سيرته اللاحقة، فظلّت تطارده حتى آخر يومٍ في حياته بوصفها فضيحة علنية. "قد تكون الكتابة هي ما يبقى لك عندما تُطرد من مجال الكلام القاطع" يقول.

فروغ فرخ زاد: كتابة العصيان

"أفكر في الأمر، وفي الوقت نفسه أعلم
أنني لن أستطيع أن أغادر هذا القفص
حتى لو سمح لي الحارس بالذهاب
فقد فقدت القدرة على الطيران بعيداً"

(فروغ فرخ زاد)

الحياة الخاطفة التي عاشتها الشاعرة الإيرانية فروغ فرّخ زاد (١٩٣٥ - ١٩٦٧)، وضعت نصوصها في مقامٍ استثنائي. النصوص التي طالما أثارت أسئلة ساخنة وملتبسة بين ما هو بيوغرافي وتخييلي، كانت إشارة إلى الحياة الصاخبة التي عاشتها هذه الشاعرة المارقة، ما جعلها في مرمى سهام الآخرين. ما زالت صورتها في وجداننا شاعرة شابة تتجاوز الحدود في طريقة عيشها، وتكتب رغباتها بجسارة، من دون أن تلتفت إلى الوراء أبداً. صدور ديوانها "تمرّد" عن الفارسية مباشرةً، بترجمة علياء الداية، فرصة لاستعادة تجربة هذه الشاعرة التي لاقت حتفها في حادثة سير في أحد شوارع طهران. وإذا بقبرها يتحوّل في ذكراها السنوية، مزاراً يمتلئ بالزهور، ومكانٍ لاستعادة أشعارها الملتهبة، مثلها مثل عمر الخيّام وحافظ الشيرازي. كتبها الممنوعة في إيران ما بعد الثورة الإسلامية لم تحجب

أشعارها عن الأجيال الجديدة من قرّاء الفارسية، بل ازداد الاهتمام بتراثها الشعري بوصفها رائدة نسوية في اقتحام مناطق محظورة، إضافة إلى النفحة الحداثية التي تركت أثرها واضحاً في ديوان الشعر الإيراني المعاصر، وخصوصاً في قصيدتها الهجائية "يا أرضاً مرصَّعة بالجواهر"، إذ تسخر من الشعراء النظّامين بقولها: "مجموعة من المعدمين، يبحثون عن الأوزان والقوافي في القمامة". في "تمرّد" (١٩٥٨)، تواصل فروغ فرّخ زاد عصيانها، ونزعتها الأنثوية الصارخة. إذ تتلمّس مفردات حسيّة فجّة في وصف أحوالها ومكابداتها وأشواقها. "في الظل لا تنمو الشجيرة أبداً" تقول. هكذا صفقت الباب وراءها، بعد زيجة فاشلة انتهت إلى الطلاق، ثم طردها والدها الكولونيل من بيته أيضاً تجنباً للعار. هذا الحصار قادها أخيراً إلى مصحٍّ عقليّ، قبل أن تغادره إلى روما وميونيخ في رحلة طويلة. في هذه الحقبة من حياتها، سنجد نكهة شعرية مختلفة عمّا أنجزته قبلاً، فتتكرر مفردات العزلة، والكآبة، والجدران، والأقفاص، في ترجيع لمراياها الداخلية المضطربة. وتصف الشاعرة أحوالها في تلك الفترة بـ"التخبط السريع اليائس للذراعين والقدمين، وشهقات النفس الأخيرة قبل الانعتاق". تعرّفها إلى الكاتب والسينمائي إبراهيم كلستان، فتح أمامها آفاقاً جديدة. إذ انخرطت في العمل السينمائي مخرجةً وممثلة. فيلمها "المنزل أسود" (١٩٦٢) عن مستعمرة للجذام في تبريز، يعد أحد أهم الأشرطة الوثائقية في تلك الفترة. أما علاقتها الحميمة مع كلستان فقد تركت ندوباً عميقة في روحها، إثر الشائعات التي لاحقتها إلى آخر أيام حياتها "لم تهبني قلبك، عندما كنتُ كالنار/ أحترقُ عطشاً إلى جسدك. كنتُ في مدرسة أحلام كوكب الزهرة، قد تعلّمتُ فنون الجاذبية والفتنة". لا شك في أنّ فروغ أدركت حجم الحصار الذي خنق رغباتها في مجتمع ذكوري، لم يقبل

على الإطلاق، حرية امرأة فاتنة وجامحة مثلها، لكنها واجهت مشكلاتها بصلابة وعاندت التيار كي تشبه نفسها فقط. تقول في قصيدتها "عودة": "الطريق بلغ نهايته، وقد وصلت من الدرب مشعّثةً مغبرّة/ عطشى والدرب لم يوصلني إلى النبع. واأسفاه كانت مدينتي قبراً لآمالي». إلى هذا الحد كانت صاحبة "الحائط" يائسة ومحبطة؟ هذا ليس مستغرباً. على أي حال، فنحن حين نستعيد يومياتها المحطّمة سنجد من دون عناء حجم الضيم الذي واجهته أدبياً وحياتياً. كان الباحث الأميركي مايكل هيلمان قد أنجز كتاباً شاملاً عن حياة فروغ فرخ زاد وأشعارها بعنوان "امرأة وحيدة"، تتبّعَ خلاله مسيرة هذه الشاعرة. وأشار إلى أن مرجعية أشعارها مستمدة من خبراتها الشخصية أولاً، وذلك بتجاهلها المتعمّد لتقاليد الشعر الإيراني. لعل هذا ما نجده بوضوح في ديوانها الأخير "لنؤمن ببداية فصل البرد" (١٩٦٧). هذا الديوان الذي جُمع بعد رحيلها، كان بمثابة بيان شعري أخير، يختزل تجربة الشاعرة ونظرتها المغايرة إلى محيطها: "الريح تعصف في الشارع، منذرة ببدء الخراب. أشعر بالبرد، ويبدو أنني لن أعرف الدفء مجدداً. أشعر بالبرد وأعرف أن ما من شيء سيبقى سوى بضع نقاط من الدم". هل تنبأت فروغ بنهايتها المفجعة؟ هناك مقاطع كاملة تصف فيها قبرها المظلم، ووحشة المكان، لكن ما لم تتوقعه أن يصبح قبرها ملجأً لعشّاق شعرها، يرددون كلماتها، كمن يأسف لما كابدته خلال حياتها القصيرة.

أن نقرأ الجسد أنثروبولوجياً، ونزيح فلكلوريته جانباً

كيف نقرأ الجسد أنثروبولوجياً؟

سؤال تطرحه الزهرة إبراهيم في كتابها "الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية: وجوه الجسد". تسعى الباحثة المغربية إلى تفكيك الصورة القديمة للأنثروبولوجيا بوصفها ثقافةً احتوائيةً، وفقاً لتوصيف إدوارد سعيد، والانتقال بها إلى حقلٍ مضاد للكولونيالية يُنصِف "نصوص الهامش" ويخلِّصُها من صفتها الفولكلورية القديمة. في السياق نفسه، تحاول الباحثة خلخلة المنظور المثالي لمفردة أنطولوجية الجسد الإشكالية. هكذا سعت دراسات الأنثروبولوجيين الجدد إلى إعادة الاعتبار للجسد بوصفه دالاً ثقافياً يتعدّى العقلاني إلى مظاهر أخرى كاللباس والحلي والوشم والعري، بوصفها طبقات نصيّة تشتغل داخل المتن "فتنبجس منها بلاغة مثيرة ترقى إلى مستويات شعرية واستعارات متعارضة". هذه الطبقات وصلت عن طريق الجراحة التجميلية إلى تثوير نظرة الإنسان إلى جسده، وصار الجسد الأنثوي خصوصاً "مقاولة للاستثمار في مشاريع مربحة، تمتد من الفيديو كليب إلى الدعارة". ثنائية الجسد والعري إذاً تمثّل أحد إفرازات الحداثة في مقاومتها لحقبة طويلة أخضعت الجسد لقسرية الستر والإخفاء. ظاهرة "الهيبيز" في السبعينيات من القرن المنصرم مثلاً،

تجسّد عصياناً صريحاً على قمع الجسد. وترى الزهرة إبراهيم أن التمرّد على اللباس اتخذ صيغاً شتى أتت من اشتهاء إيروسي أولاً، لينتقل تدريجياً إلى مراحل أكثر جسارةً تتمثل في العري التام أو الجزئي للجسد الحداثي، وصولاً إلى الجسد الموشوم، بعيداً عن الطوطمية القديمة. وتنتقل الكاتبة إلى "القناع"، في توظيفه كاستعارة شعرية. قناع المرأة في المجتمع الإسلامي يصونها من النظرة الإغوائية للرجل، وأحياناً يؤدي دور الإغواء مباشرة إذا استعملته جارية. أما قناع المحارب "الخوذة"، فهو إشارة إلى قوة النزال والفروسية. وتشير الكاتبة إلى أنّ أول قناع محسوس هو ذلك الذي نعثر عليه في شعرية أرسطو، وفي المسرح الإغريقي عموماً، وصولاً إلى تطابقه مع مفهوم الشخصية في الكتابة الروائية. هذا الأمر أخرج القناع من دائرة المقدس إلى دائرة الفن، وخلّصه من أسطوريته وشعائريته الدينية، كما حررّ الجسد المسرحي من ارتباك الوجه باعتباره علامةً مسرحيةً. هكذا عبرَ القناع برازخ كثيرة ليحطَّ أخيراً على خشبة المسرح، بتلوينات ومرجعيات متباينة. قناع ممثّل "الكوميديا دي لارتي" مثلاً، لا يتقاطع مع مفهوم القناع لدى بريخت أو بيتر بروك بعد اطلاعه على تجارب المسرح الشرقي. هنا يتماهى القناع مع شخصية الممثل، فيما يتعامل الممثل الأوروبي مع قناعه بسطحيةٍ وبرّانية. صورة القناع في نسختها الحداثية تتمثل بارتداء القناع كلغة إشهارية ومظهر استهلاكي يكثر الإقبال عليه في التظاهرات السياسية والمباريات الرياضية والكرنفالات الشعبية من موقع المعارضة أو التأييد. وتلفت الزهرة إبراهيم إلى نقطة جوهرية أخرى، هي التقاطع بين اللباس والقناع من جهة، والعري من جهةٍ ثانية، فكلاهما، أداة تنكرية، ونقطة التلاقي بين هذه الأنساق المتباينة نجدها في متوالية القراءات والتأويلات التي لا تخلو من نشوة الكشف التي تثيرها فينا الأشياء الغامضة. ولكن ماذا

عن الدمية؟ من منظور مسرحي وأنثروبولوجي، فإن الدمية مثل القناع فرع، والجسد أصل، وهذا ما يقود الكاتبة إلى التوغل في منشأ الدمية وشيوعها وتحولاتها من المقدّس إلى المدنّس. وإذا كان من الصعب تحديد تاريخية نشوء الدمية، فإن أقدم المراجع تشير إلى أن ميلاد الدمية يعود إلى القرن العاشر قبل الميلاد، في آسيا، ثم في مصر، وصولاً إلى ظهور "دمى الظل" في تركيا، وهناك من يعيدها إلى مسرح الدمى الإغريقي والروماني. مهما يكن، فإنّ الدمية دخلت باب المحرّم بوصفها صنماً أو صورة، لكنّها في المقابل رفدت المسرح بأشكال تعبيرية جديدة، مثل خيال الظل ومسرح العرائس، ومسرح الدمى الياباني. وعلى صعيد أنثروبولوجي، باتت الدمية رمزاً سياسياً حيوياً، إذ يوصف بعض رجال السياسة بالدمى التي تحركها أصابع خفيّة. وتحوّلت الدمية إلى وسيلة تفريغ للشعوب المقهورة، وذلك باستعارة صور الحكام الديكتاتوريين والتنكيل بها في التظاهرات. وإذا كان القناع وجهاً مخادعاً، فإن الدمية مثّلت على الدوام جسداً هامداً لا حياة فيه.

خارج التأويلات التي يقترحها هذا الكتاب، سنجد أمثلة كثيرة على تجذّر ثقافة تحريم الجسد، ليس على مستوى المنطوق الشعبي، إنما تتعداه إلى النخب الثقافية نفسها، فخلال عملي الطويل في الصحافة الثقافية، كانت مفردة" الجسد" تدعو إلى استنفار إدارة التحرير، حتى أنني خضعت مرّة إلى استجواب يتعلّق بنشر مقال عن مجلة "جسد" التي كانت تديرها جمانة حدّاد من بيروت. سألتني رئيسة التحرير، وهي تخرج من درج مكتبها نسخة من المجلة" هل هذه المجلة الخلاعية تستحق أن نكتب عنها في الصحيفة؟". أجبتها" ستكون هذه المجلة في المستقبل للهواة، وهي مجلة جديّة في تعميم الثقافة الجنسيّة". المفارقة أن من أحضر المجلة وحرّض عليها كاتبة ماركسية عتيقة تدعى ناديا خوست، إذ شنّت لاحقاً حملة

ضدي، في الصحيفة نفسها، بدعوىٰ أنني أتجاوز الخطوط الوطنية الحمر، في الملحق الثقافي الذي كنت أديره في الصحيفة، فيما أودعت مخبرة تعمل في دائرة المنوعات، وتعاني من عنوسة مزمنة، تقريراً أمنياً لدىٰ الجهات المختصة، تتهمني فيه - يا للهول - بأنني أروّج لثقافة الجسد.

علىٰ المقلب الآخر، لفت انتباهي، خلال زيارة إلىٰ المتحف الوطني في دمشق، اختفاء تمثال لامرأة عارية، يعود تاريخه إلىٰ الحقبة التدمرية. كان التمثال يقبع في الجهة اليسرىٰ من البوابة، ليتبيّن لاحقاً، بأن أمين المتحف أمرّ بإحالته إلىٰ المستودع، نظراً لاحتجاج بعض الزوار علىٰ منظر امرأة عارية مصنوعة بإزميل نحّات تدمري، مات قبل ألف سنة، وكأنه لا تراكم ثقافياً حدث، طوال عقود، فثقافة تحطيم الأصنام، ليست محصورة في الأفلام التاريخية وحسب، بل تتعداها إلىٰ جوهر التفكير الشعبي. تحطيم تماثيل أبي العلاء المعري في معرّة النعمان، وأبي تمام في درعا، وإبراهيم هنانو في إدلب، صورة عمّا وصلنا إليه من شجاعة الجهل. في الميكرو باص الذي كان يقترب من ساحة يتوسطها تمثال ضخم، صاحت امرأة بسائق الحافلة أن يتوقّف عند الصنم، من دون أن يراودها أي إحساس بأنها أخطأت التعبير، ذلك أن مرجعيتها الثقافية ترىٰ في التماثيل، مجرد أصنام.

ما قيمة العذرية، إذا كنا نعلم أنها قابلة للاسترداد في نصف ساعة؟

كان موقع "الأوان" الإلكتروني قد طرح قضية إشكالية للنقاش تتعلق بأهمية "العذرية" في المجتمع العربي، انطلاقاً من حادثة وقعت في مدينة ليل الفرنسية. إذ قضت المحكمة بطلاق زوجة مغربية لأنّها ليست عذراء. السجالات التي دارت في الموقع، ضمّها أخيراً، كتاب "تابو البكارة" (رابطة العقلانيين العرب)، بإشراف الباحثة التونسيّة رجاء بن سلامة.

يرصد عبد الصمد الديالمي في "نحو موت العذرية" تاريخ العذرية كتابو مقدّس، لا في الإسلام وحسب، بل لدى كل الشعوب البدائية، نظراً إلى رمزية "الافتضاض" وطقس الدم. ويراهن الباحث المغربي على العلمانية في إلغاء هذا التقليد الوحشي، داعياً إلى قطيعة مع الأوهام الأبوية والذكورية التي أسهمت في تشييء المرأة وهضم حقّها في الجنس.

ورأت رجاء بن سلامة أنّ تابو البكارة بات اليوم في خانة "لزوم ما لا يلزم من الألم"، ذلك أنّ هذا الطقس التاريخي يدخل في باب التعذيب، بعد انفتاح أفق المساواة بين الجنسين وانتفاء مبدأ "الجسد هو المصير" بالنسبة إلى المرأة، كما أنّ وسائل رتق البكارة قلّلت من شأن العذرية وأسهمت في الخداع والغش بين الزوجين. ورأت أنّ التنظيم الحديث للمتعة، كما تعكسه

منظومة حقوق الإنسان، ليس تنظيماً همّه مراقبة جسد المرأة، كما هي الحال في المنظومات الدينية التوحيدية والأبويّة، بل همّه إقرار الحرّية والمساواة بعيداً عن الغبن والقمع الجنسيّ.

وتوقفت هالة أحمد فؤاد عند ظاهرتي الختان والافتضاض، واعتبرت أن الختان إعادة إنتاج للقهر تمارسه الأم التي تتبنّى قيم المجتمع الذكوري على ابنتها، وإذا بها تورثها إحساساً مقيتاً بجسمها وحرمانها من حقها الطبيعي في المتعة، كأنّ هذه الطاحونة الجنونية تعبّر عن رغبة بعيدة في اللاوعي، تقطن في أعماق النساء لإخصاء القامع الذكوري، وإجهاض إمكان الإشباع الجنسي المتبادل بين الذكر والأنثى. أما ظاهرة الافتضاض التي تتم بمشهدية احتفالية، وخصوصاً في القرى والأحياء الشعبية، فهي مشهد دموي للفتاة ولحظة رعب للرجل: ماذا لو لم يستطع أداء الدور على أكمل وجه؟ العنّة والخصاء ينتظرانه كعقاب مضاد لما تتعرّض له الأنثى في صراع شرس ينطوي على قدر من العداء والعنف المتبادل بين الطرفين، أو "عنف موجّه للآخر عبر مرايا الذات".

ويرى عمر قدور أنّ ثقافة العفّة مبنيّة أصلاً على قهر الرغبات الطبيعية للجنسين، وما يتولّد عنها من آثار تطال المجتمع. ثقافة العفّة، تقابل بالضرورة ثقافة الاستمناء "حيثما يغبّ التواصل بين الجنسين تنعدم الفرصة لاختبار الذات، وتنمُ تصورات غير واقعية عنها". ذلك أنّ تهميش الجسد يؤدي إلى ضمور الحواس. ويشير عمر إلى أن "سدنة العفّة" يدركون خطورة الجسد ويخشون فعله التخريبي للأنساق الثقافية القائمة. وهكذا فالبكارة، في نهاية المطاف، لا تخصّ كلّ امرأة، بل هي "غشاوة على أعين الجميع، رجالاً ونساءً". وتباغتنا فرات اسبر بسؤال "أيها العلمانيّ: هل تفضّلها بغشاء بكارة أم دون غشاء؟"، فهي خلال تحقيقات ميدانية أجرتها

وجدت أن ضحايا الحرية الجنسية من النساء ينتهين أخيراً لدى إحدى العيادات الطبية المختصة بالرتق، تخلّصاً من فضيحة تنتظرهنّ من المجتمع المغلق أولاً، والعلماني ثانياً، فكلاهما ينظر إلى الأمر من باب العار.

في توصيفه لمسألة العذرية، يقول حميد زنار إنّها "وصمة عار على جبين العربي المسلم"، ذلك أنّ التصورات الإسلامية للمرأة وضعت قضية العذرية في مكانة مقدّسة، إذ ليس هناك مسافة بعيدة بين "نحر الأضحية، وفضّ غشاء البكارة". ويتساءل "ما قيمة العذرية واقعياً ورمزياً، إذا كنا نعلم أنها قابلة للاسترداد في وقت لا يتجاوز نصف الساعة؟". حميد زنار يختصر الثقافة العربية في هذا الشأن بعبارة ناريّة "العربي المسلم: أنا أفضّ إذن أنا موجود". ويسلّط معاذ حسن الضوء على جرائم الشرف كنتيجة كارثية لتواطؤ قوى ظلامية متشددة وسلطات مستبدة جائرة في اغتيال العقل العربي، لأنّ مسألة الشرف في الثقافة القبلية السائدة، وخصوصاً في القاع الاجتماعي، ثقافة تنكر حق الفرد في الاستقلال بتفكيره وحاجاته، أو حق التصرّف بجسده.

هل تُطوى مسألة العذرية من الثقافة العربية بفعل الطبيعة؟ تجيب دارين أحمد "لا بد من أن تعمل الطبيعة على إزالة غشاء البكارة تدريجياً، بالطريقة نفسها التي اختفى بها ذيل الإنسان".

ميراث الختان، أو الجسد المقموع

كان ديكارت قد اختزل اكتساب المعرفة بتأمّل العالم عن طريق العقل وحده. جاء هايدغر لينسف هذه النظرية، معوّلاً على تعامل الجسد مع محيطه، وهو بذلك أوّل من أدخل الجسد في متن الخطاب الفلسفي. ثمّ استكمل ميشال فوكو سوسيولوجيا الجسد، حين أعاد الفروق الفيزيولوجية بين الذكورة والأنوثة إلى صورة نمطية، لا تمتُّ إلى الواقع بصلة. من هذه الزاوية، ترصد مها محمد حسين في كتابها "العذرية والثقافة" أنثربولوجيا الجسد في الثقافة العربية. العذرية هنا تتجاوز غشاء البكارة لتتعداها إلى مفاهيم راسخة تتعلق بالعفّة والفضيلة والشرف، وبإشكالية التحكّم في النظام الجسدي وضبطه خارجياً في المقام الأول. ذلك أنّ الخطاب المعرفي - سواء الديني أو الطبي منه - يفرض إرادته على الجسد ويحدّد أساليب ضبطه وحركته بما يتسق مع ثقافة المجتمع. هكذا، تتبدى عملية الختان بالنسبة إلى الإناث كواحدة من آليات السيطرة على رغبات الجسد. وتتوغل الباحثة المصرية في قراءة إستراتيجية العذرية عبر أبحاث ميدانية مثيرة، تنطوي على أبعاد تطهرية، إذ لطالما ارتبط زوال غشاء البكارة بالدنس. من هنا، باتت عملية الختان أمراً شائعاً في الريف المصري، ولدى بعض الشرائح الاجتماعيّة الأخرى. وترى هذه الباحثة، أن تراكم

ثقافة الختان في الموروث الشعبي أدّىٰ إلىٰ ختان فكري ونفسي يجد تمثّلاته في نمط العلاقة بين الذكر والأنثىٰ. هذه العلاقة القائمة علىٰ كبت الرغبة الجنسية كنوع من العفّة. هكذا تميّز في دراستها بين العفّة البيولوجية والعفّة السلوكية من جهة، وتأثير العولمة والحداثة علىٰ ثقافة الجسد لجهة الإشارات والإيماءات كتعبير حركي عن هويته من جهة ثانية. العولمة أظهرت أشكالاً من السلوك المتطرّف في تحوير الجسد وإدماجه في هوية ثقافية واحدة، أفقدته خصائصه المحليّة، وتمرّداته الفردية والداخلية، وأنساقه القيميّة. من ضفة أخرىٰ، تربط الباحثة بين ثقافة العذرية والحجاب بوصفه آلية أخرىٰ من آليات ضبط الجسد وحجبه عن الأعين... ما يجعله يصب في ثقافة الختان بوصفه تشويهاً جسدياً. ورغم أن قضية الختان أصبحت قضية رأي عام منذ مطلع التسعينيات من القرن المنصرم، إلا أن التقاليد ما زالت ترخي بظلالها علىٰ التفكير الاجتماعي والتصورات الشعبية كقيمة إستراتيجية في مواجهة الشَّهوة المحرّمة. لعلّ المفارقة تكمن في أن قرار الختان تتخذه الأم في الدرجة الأولىٰ، ضمن طقوس احتفالية لانتصار العفَّة. نقرأ بحثاً موسعاً عن تقاليد الختان لدىٰ البدو في واحة سيوة المصرية بوصفه طقساً وثنياً متوارثاً، لم تتمكن المؤتمرات المتخصصة والحركات النسوية من مواجهته، رغم اعتبار الختان مصطلحاً عالمياً يعني في المحصلة "البتر التناسلي الهمجي للإناث". ثم تفرد فصلاً خاصاً بثقافة العذرية في المجتمع المصري عبر عينات ميدانية لمفهوم العذرية. تقول إحداهن "العذرية تعني بنت مؤدبة مقفولة محدش قرّب منها". هكذا يصبح مفهوم الشرف مرادفاً لغشاء البكارة وعذرية الروح والسلوك. هذا ما يزخر به التراث الثقافي من عناصر تعمل علىٰ تدعيم قيمة العذرية والحفاظ عليها، وتتوعد الخارجات عليها بأشدّ أشكال العقاب... والأمثال الشعبية وأغاني

الأفراح دليل على ذلك: "قولوا لأبوها إن كان جيعان يتعشى، الدم ساح وغرّق كل الفرشة"... كما أن عبارة يوسف وهبي الشهيرة صامدة إلى اليوم: "شرف البنت زي عود الكبريت ميولعش غير مرة وحدة"... إضافة إلى تراكم ثقافة رواية طه حسين "دعاء الكروان" التي تحوّلت إلى فيلم سينمائي عن فتاة ريفية تدفع ثمن علاقتها مع مهندس خدعها وغرّر بها. وتشير مها حسين إلى أن مفهوم الشرف يتجاوز العذرية إلى حركة الجسد الأنثوي لجهة الجلوس ونبرة الصوت وأسلوب المشي.

فقدان العذرية إذاً، هو انتهاك قيمي قد يؤدي بصاحبته إلى القتل أو الانتحار لمحو العار... لكنّ التطور الطبي بإعادة العذرية قلّل من حالات الفضيحة عن طريق تركيب غشاء بكارة صناعي، أو ما يسمّى "الترقيع". يدافع أحد الأطباء ممن يمارس مهنة الترقيع هذه قائلاً: "أنا بتعامل مع الموضوع كأنّه جرح في حاجة لخياطة، أو عملية زايدة حتنفجر"... لكن مهلاً، هناك زوجات يُعدن غشاء البكارة كنوع من الطقس الاحتفالي، كتأكيد أنثوي لذكورية الرجل، وهو ما نجده لدى الطبقات الثرية. تقول إحداهن: "وليه لأ من باب التجربة، قلت أعمل زي صحابي وخلاص. متعة لما ترجعي أحلى أيام حياتك تاني، تبقي عشتي حياتك بالطول والعرض مرتين". وتكشف الدراسة عبر الإحصاءات الميدانية تراجع القيم الثقافية للعذرية أمام الضغوط الاقتصادية التي فرضت قيماً بديلة بتأثير وسائل الإعلام والتحولات الثقافية التي فرضت هيمنتها على سلوكيات الجماعة والأفراد. تحولات أحدثت خللاً في منظومة القيم، فأصبح مفهوم العذرية أكثر تعقيداً بغياب الثقافة الطبية والجنسية، وشيوع ثقافة عولمية تدعو إلى جسدٍ حرٍّ، عليه التخلّص من قيوده الثقافية المتوارثة ذكورياً. مفاهيم أطاحت إلى حد بعيد قيمة العذرية بمعناها البيولوجي والرمزي في آن واحد.

سنيّة صالح: أرشيف شخصي في تدوين الألم

"إنها شاعرة كبيرة، لم تأخذ حقها نقدياً. ربما أذاها اسمي، فقد طغى على حضورها. كانت شاعرة كبيرة في وطن صغير"، بهذه العبارة اختصر الشاعر الراحل محمد الماغوط، ذات يوم، تجربة رفيقة دربه سنيّة صالح (١٩٣٥- ١٩٨٥). كانت صاحبة "حبر الإعدام" شاعرة مفردة حقاً. لكنّ المعجم النقدي أهملها طويلاً في حياتها وغيابها، فهي "لا تنحدر من سلالة شعرية" أو تيار. كتبت ألمها الشخصي وذاتها الجريحة وأحلامها المنكسرة بصمت وعزلة وتمرد، على رغم أنها دخلت حقل الشعر كالإعصار، بعدما فازت قصيدتها "جسد السماء" بجائزة صحيفة "النهار" عام ١٩٦١. وكانت مفاجأة حقيقية للجنة تحكيم الجائزة آنذاك. صدور أعمالها الكاملة في دمشق (منشورات وزارة الثقافة)، حدث استثنائي يعيد بعض الحق الضائع إلى "آخر طفلة في العالم"، وفقاً لما كتبه الماغوط على شاهدة قبرها، في مقبرة السيدة زينب في دمشق. قدمت للأعمال الكاملة شقيقتها الناقدة خالدة سعيد بدراسة شاملة رصدت خلالها المختبر الشعري الذي بلّور تجربة سنيّة صالح. واعتبرت أنّ الألم الذي رافق شعرها هو ترجيع لانكسار الحلم وتصدّع الصورة الكونيّة للعالم وقلق الإحساس بالذات والإحساس بارتجاج موقع الذات ومرتكزها وأفق حضورها. وكان الشعر

هو الضوء السري الذي بقدر ما يكشف هول الصراع في التجربة، يقدم المعاني الخلاصية..ديوانها الأول "الزمان الضيق" (١٩٦٤)، كان بياناً شعرياً لعبور النار واشتعال الجسد والعقل والمخيّلة بحمّى الكشف، كما لو أنّ الشعر هو حلم وحدس ومكاشفة غامضة لردم الآلام. وهو ما تشير إليه خالدة سعيد إذ تكتب: "هو شعر على حدة لا يشبه أحداً، وليس منضوياً في تيار. شعر لحزن متوحش ينبجس من الجوهر الأنثوي الخالق المطعون المسحوق عبر التاريخ. بقدر ما ينشد حكاية المغدورين، يتقدّم كصيحة للجسد الذي انتهى بين المباضع وأسرّة المشافي". هل كان شعر سنيّة صالح عصياً على المساطر النقدية، كي يُهمل ويُقصى بعيداً من تجربة الستينيين؟ قد يكون هذا سبباً جوهرياً. وقتها لم تكن الشاعرة في وارد الهتاف ودقّ النفير، بل ذهبت في اتجاه الذات ومكابداتها الشخصية، و"طلبت من الحب أن يكون ثأرها من العالم وحصانها السحري للنجاة". تذكر خالدة سعيد أنّ سنيّة كانت صامتة على الدوام في طفولتها، وتبيّن لاحقاً أنها كانت تكتب أحاسيسها على كراساتها المدرسية بوصفها مجرد "خربشة". وفي بيروت أواخر الخمسينيات، لفتت انتباهها في مجلة "شعر" أولاً، قصيدة سان جون بيرس "ضيقة هي المراكب" التي ترجمها أدونيس، ما يعطي فكرة عن حساسيتها المختلفة عمّا كان يُكتب من شعر. وفي حوار مبكر معها إثر فوزها بجائزة جريدة "النهار"، قالت: "أنا أعجز أن أغيّر العالم أو أجمّله أو أهدمه أو أبنيه. أحسّ أنني كمن يتكلم في الحلم. ماذا يؤثر في العالم الكلام في الحلم؟". لم تكن القصيدة رصاصة إذاً، كما كان يتردد آنذاك، إنها تاريخ للطغيان وأرجوحة تتطاير بين الخارق الخرافي والمهمّش والفاجع. تشير خالدة سعيد إلى "عالم معطوب ورؤيا جامحة وفوران سديم وأحشاء غاضبة وخيال طفولي"، و"كان الشعر حربها

وصراخ جسدها وروحها. كان ثأرها وخشبة الخلاص وفخ الأمل". لن يجد القارئ في شعر سنيّة صالح عناصر مألوفة ولغة منتهكة. سوف يفاجأ بمفردات صادمة لذائقته، وسيواجه عالماً معدنياً، وبراكين من زرنيخ، وضمادات وأسيد وبوتاسيوم و"قمر طويل للنفايات". في هذا المختبر، تنمو قصيدة سنية صالح كما لو أنها مشتل الخراب والهذيان. تتكشّف الفجائعية على نحو واضح في ديوانها الثاني "حبر الإعدام" (١٩٧٠)، إذ لا زهور في شعرها ولا عطور ولا مشاهد لنزهة العين. الكلمة هنا، وفق ما تقول خالدة سعيد "صرخة وجع لا تنتج الجمال والمتعة بل تفتح المداخل على التجربة. الكلمة هنا رسالة لتقليب الهويات فوق المشاهد الشاسعة لإنسانية مسحوقة، فهي تعمّر المشهد بالمفارقة كأنها تعد لفيلم سريالي". في المقدمة التي كتبتها لديوانها الأخير "ذكر الورد" (١٩٨٨) الذي صدر بعد وفاتها، تكشف سنيّة صالح عن استراتيجيتها الشعرية: "عندما تحضر الحمّى الشعرية أخفف من حدة يقظتي، وأستسلم. ألغي مقاومتي لأعماقي إلى أقصى حد ممكن. تلي ذلك عملية تدفق داخلية، ترافقها عملية استسلام في الإرادة والحواس. ثم أدوّن ما أحصل عليه في مرحلة الهذيان هذه". هكذا تنهض القصيدة لديها على اضاءات حلميّة، تقوى لحظة الانفجار الداخلي في مخاض عسير ومؤلم. تنسحب الشاعرة إلى أعماقها، إلى عالم سري غامض. قراءة "ذكر الورد" الذي كتبت قصائده بين باريس ودمشق خلال رحلة مرضها، تختزل العطب الذي عاشته سنية صالح بفقدان الأمل ونشوة الحب. في قصيدتها "امرأة من الطباشير" تقول: "كيف يدخل الربيع والحب إلى جسد تحكمه الخسارة؟". الخسارة المعلنة سوف تكون محور قصائدها الأخيرة وأرشيفها في تدوين الألم: "أهدابي يتراكم عليها صدأ العزلة، وزرنيخ المنفى. أطلق سراحنا، فتحتَ لساني مصنّف مليءٌ

بالإهانات، بذلٍّ يكفي لنسيان جميع الحريات". لم تتوقف سنيّة صالح عن كتابة الشعر حتى اللحظة الأخيرة من حياتها، بما فيها فترة العلاج الكيميائي أيضاً. الشعر كان عزاءها ووصيتها: "أيها العشاق.. ضعوا العنفات في مجاري الجسد، المولدات الكهربائية على مصبّات شرايينه سابرات الغور، الكشافات الضوئية، استخرجوا كنوزه جميعها، عصاراته، أحجاره، وليكن خاوياً قبل أن يُرمى إلى القبر"، ولعلّ هذه المواجهة الخاسرة بين الجسد والمرض العضال، هي من أصعب اللحظات التي تواجه الكائن الإنساني، لكن سنية صالح واجهت مبضع الجرّاح، بمبضعها الشعري ليقينها في أن الشعر هو علاجها الوحيد. تقول "لا يمكن نقل الرؤية وهي باردة أو ساكنة. لا بد أن تُضرم وتُدفع إلى حافة الغليان. ولا تأتي هذه الحالة من الاشتعال إلا بالاحتكاك والتصادم، كمنشأ النيران الأولى: التضاد والتوتر أصل العالم وأصل الشعر".

تضيء "الأعمال الكاملة" جوانب من سيرتها وعالمها الخاص. نتعرف إلى نصوص غير منشورة، شعرية وقصصية، وبعض مذكراتها "سنيّة صالح، من أنت؟" التي مازالت في حوزة ابنتيها شام وسلافة، إضافة إلى حوار أجراه معها محمد الماغوط ونُشر في مجلة "مواقف" (١٩٧٠) تحت عنوان "حين تكون الضحية أكثر إشعاعاً من النجوم". في تقديمه للحوار، يكتب محمد الماغوط بنوع من طلب الغفران والاعتراف: "في كل قصائدها تبدو زهرة عارية إلا من عطرها وعمرها القصير، تبحث وسط عري الكتب والأشخاص والأيام عن ربيع ما. ربيع ضائع قد لا يأتي أبداً. تبدو قصائدها وسط اللطخ الفكرية والسياسية والاجتماعية التي تغطي العالم العربي بيضاء ناصعة كثياب الراهبات".

غادة السمان: الحياة بوصفها تجربةً للكتابة

هل أضحت غادة السمّان كاتبة افتراضية؟ الأرجح أنّ الأمر كذلك. هناك فقط صورها القديمة وهي تحتضن طائر البوم الذي بات قرينها، منذ أن اختارته شعاراً لكتبها. لا مقابلات تلفزيونية على الإطلاق، ولا مشاركة في ندوة أو لقاء أدبي، كي نتعرف إليها عن كثب، بعد طول غياب. حضورها عن طريق المراسلة، كأن هذه الكاتبة المتمردة لا ترغب بأن تهتزّ صورتها اليوم في ذهن الآخرين. المرأة الفاتنة في ستينيات القرن المنصرم التي دوّخت عشرات العشاق في دمشق وبيروت تختفي وراء الورق، وتشحن المعجم بمفرداتها المعجونة بالرفض، لتشعل الأبجدية بنيران الشوق والترحال، كأنّ "الجسد حقيبة سفر" فعلاً، لا يطمئن إلى مكان دائم، كي لا تفضحه مرايا الزمن.

غادة السمان (١٩٤٣)، في اللغة، مثلها مثل نزار قباني... أو أنّها تشبهه بلاغياً في التمرّد والجملة المارقة والحفر في الكلمات. هناك حياة كاملة تنمو في أحراش اللغة، عدا تلك القنبلة الانشطاريّة التي فجّرتها منذ سنوات، حين نشرت رسائل غسان كنفاني إليها. وإذا بالقبائل كلّها تستيقظ على عار الفضيحة لصورة "المناضل عاشقاً"، فرجمتها في ساحة عامة واتهمتها بالخطيئة، وصبّت لعناتها على كاتبة جريئة قرّرت أن تُفرج عن بعض

أسرارها وأوراقها الشخصيّة ورسائلها الغرامية. هذه الهزّة الأرضية المباغتة، قادتها ربما إلى مراجعة تموضعها في خندق الكتابة، وذلك حين نشرت مذكراتها على شكل رواية في "الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية" (١٩٩٩)، واختارت اسم "زين" كي تروي سيرتها "الافتراضية". في كتاب "غادة السمان: المهنة كاتبة متمرّدة"، حاولت سمر يزبك مقابلة صاحبة "ختم الذاكرة بالشمع الأحمر" من دون جدوى: وعود على الهاتف وفاكسات متبادلة، انتهت أخيراً بإنجاز الكتاب بعيداً عن صاحبته. تنفي سمر يزبك الفكرة التي تقول إنّ غادة السمان حبيسة صورتها عن نفسها: "أعتقد بأننا نختبئ من البشاعة داخل مكان خاص لعيشنا، وغادة تختبئ داخل مكانها الخاص بالعيش، وهو مكان متوحش، وبرّي فعلاً، يشبه روحها، لا يطاوعها دائماً، لكنّه يسمح لها بالاعتقاد بفعل الحرية، ربما هي وحيدة ولا تحتاج الآن إلا إلى ملعبها البري: نصها". في قراءتها لأعمال صاحبة "عاشقة في محبرة"، تشير سمر إلى هيمنة ثيمتين أساسيتين على نصوص غادة السمان: "التمرد على مجتمع سكوني مستعبد، وتمرّد نسوي على الوضع الجنسي الذي تعيشه المرأة العربية". هكذا، اقترنت التجربة الحياتية بالنص لتدخل المناطق المحرّمة، وهي بذلك رائدة الكاتبات العربيات في اقتحام قاموس الجرأة لإعلان حريتها القصوى في مجتمع ذكوري لا يستسلم بسهولة لحبر أنثوي طليق... كأن هذه الكاتبة "تكتب بالسكين مثلما يفعل رسام قلق ومجنون". في بيروت الستينيات، المدينة التي أسهمت في تكوين وعي غادة السمان، أعلنت تمردها الحقيقي، وناوشت بمقالاتها الصحافية كل المناطق المحرّمة على أنثى مثلها، وعاشت قصص حب عاصفة من دون تردد أو مواربة... ما أربك الجميع من حولها، وهي تميط اللثام عن أقنعة كثيراً ما كانت ترفضها في كتاباتها وحياتها: امتطت

الدراجة النارية "فيسبا" في شوارع بيروت، واقتحمت أماكن الليل كأي فتاة متمردة تعيش زمن "الروك" جسداً وروحاً، وإذا بها "سيمون دوبوفوار" أخرى، تتحدّى محيطها لتعيش قناعاتها وفلسفتها في الضياع والاغتراب والحرية والفوضى والقلق الوجودي. في قصائدها، شحنة أخرى من البوح العالي، وأمواج الأنوثة المتفجرة والعري اللغوي، والنرجسية المفرطة: "أنا المرأة التي غرّبتها المراكب، وخذلتها حين لم يبقَ لها من الأشرعة غير جناحيها، تعلّمتُ كيف تتحوّل من امرأة إلى نورس".

هكذا عاشت الحياة كتجربة للكتابة، وهي تعلم أنّها في كل علاقة مع رجل ستخرج خاسرة، وبجرح سيكون سبباً للبوح مرّة أخرى على الورق. ولعل هذا الشغف العارم بالحياة هو ما أشار إليه غالي شكري في كتابه "غادة السمّان بلا أجنحة" (١٩٨٠)، فهو يكتب: "كما لو كانت في حالة تقمص دائمة، تحيا أكثر من حياة في اللحظة الواحدة. الحلم في حياتها ليس شريطاً سحرياً تديره مخيلتها أثناء النوم.

"هل أنت كاتبة إباحية؟"

تجيب: "نعم، أنا إباحية، أبيح لنفسي الحقوق الأدبية كلها الممنوحة للرجل، وأؤمن بحق ليلى بأن تغني جرح قلبها". ثم تكمل بمراوغة لغوية "ببساطة لست إباحية، ولست رابعة العدوية. أنا مواطنة متلبّسة بالكتابة والصحو.. بالصدق واحتقار الأقنعة". وتتساءل مستنكرةً: "لماذا لا نرى العهر السياسي، ونركّز على الشق النسائي للمأساة؟ ولماذا لا نرتجف غضباً لاستباحة جسد الأرض والتاريخ... ونستعر هياجاً أمام أي تجاوز جنسي نسائي؟".

في كل حواراتها وكتاباتها، تفضح غادة أصحاب الأقنعة، وتطالب علناً بالكشف عن الزيف الذي يغزو حياتنا في وضح النهار. تقول: "الزمن

يبدّل كل شيء. وفي عالمنا العربي، تبدّلت أقنعة الازدواجية، فصارت تتنكر بالخرافي والمقدّس، ولكنها ما تزال تعاني من الدوران حول الجرح الأصلي هرباً من مواجهته". لا يمكن النظر إلى تجربة غادة السمّان في مرآة واحدة. إذ تتعدد مراياها تبعاً لتعدد وجوهها الإبداعية: فهي الرحّالة الغجرية بين مدن العالم... وهي من هتك حجب "التابو" والمحرّمات الموروثة من العصور الظلامية، وأرست منهجاً تحررياً وطليعياً في الكتابة... وكذلك هي من فتح صندوق الأسرار لتفرج عمّا هو مسكوت عنه بأقصى حالات الجرأة والمكاشفة والعلنية، وتمشي حافيةً فوق حقول من الألغام.

تبرّر اختيارها طائر البوم كتميمة لها، بأنّها مثل البومة تحب الليل وأن البوم حزين ووحيد ورقيق، وليس دليل نحس وشؤم، كما يعتقد الآخرون. لكن الكاتبة استعارت أكثر من جناح لتحلّق بعيداً عن أرضها الأولى. ولعلها من الكاتبات القليلات اللواتي كتبنّ في أدب الرحلات، ففي جعبتها أربعة كتب في هذا السياق: "الجسد حقيبة سفر"، و"شهوة الأجنحة" و"القلب نورس وحيد"، و"رعشة الحرية". سيرة امرأة وحيدة وحزينة في مدنٍ غريبة تكتب انطباعاتها ويومياتها بين نيويورك وغرناطة وباريس وجنيف. تتشرّد بين المطارات وتحت المطر لتعيش نشوة اللحظة بكل كيانها. كأن السفر ملح الكتابة لديها، والملاذ الآمن لحريتها واستقلاليتها. غجرية لا تنتمي إلى مكانٍ دائم. تحنُّ إلى دمشق ولكنها تعيش في باريس. غائبة وحاضرة. كتبها تحتل واجهات المكتبات بمختلف لغات العالم، وبطبعات متتالية. هناك على الدوام قارئ جديد يتسلل إلى سطورها ليكتشف ثراء التجربة الشخصية التي بدأت من أسوار جامعة دمشق. وحين اختلفت مع أحد المدرسين في قسم اللغة العربية، هجرت القسم ودرست اللغة الإنكليزية. في مطلع الستينيات، كتبت دستوراً خاصاً بحريّة

النساء ونشرته في إحدى الصحف الدمشقية، فأثار عاصفة عاتية. في الدستور، تناولت الأوضاع الصعبة التي تعانيها المرأة في مجتمع محافظ لا يرغب في التغيير، ودعت النساء إلى عدم استعذاب القيد. تقول "فلنصلِّ من أجل الجارية التي تعشق أصفادها، لسنا ندري في أي كهف اعتادت أن تُجلد، لكننا نسمع نحيب استسلامها. رمينا لها بالحياة فبصقتها، صهرنا لها السلاسل، فعادت تجدلها لسيد ما، كي يقيّدها من جديد، لأنها تخاف أن تحيا، ولأنها أجبن من أن تتحمل مسؤولية الحياة". لم يتوقف نص غادة السمان في منطقة الأنوثة وحدها، بل تعداها إلى لغة جسورة بأطياف متعددة، تنسف كل المعوقات التي تواجهها بمنتهى الجرأة والجنون والعبث. ألم تقل مرةً "الكتابة جنوني المطلق"؟.

ولكن أين غادة السمّان حقاً؟

حنا مينه: الحلاّق الذي أصبح روائياً لامعاً

الحلّاق الذي خاض معارك الحياة بكل خشونتها وقسوتها، وجد نفسه روائياً، وكان عليه أن يروي حكايات الشقاء، ذلك الذي خبره عن كثب، منذ أن هاجرت عائلته من لواء إسكندرون إلى اللاذقية، بعد هبوب ريح الحرب العالمية الثانية وخرائطها الجديدة، تحت وطأة التشرّد والعوز والتيه. عند عتبة دكان الحلاقة المواجه لثكنة عسكرية في مدينة اللاذقية، نشأت تفاصيل العيش، في رحلة طويلة وقاسية، سوف يدوّن وقائعها في معظم رواياته، من دون خشية، أو مراوغة. لم يتردّد حنا مينه في هتك المستور، في ما يخص عائلته المعدمة، ولجوء أمه وشقيقاته للعمل خادمات في البيوت، بينما تنقّل هو بين مهنٍ عديدة، إذ عمل عتّالاً في الميناء، ثم بحّاراً في المراكب، وموزّعاً لصحيفة الحزب الشيوعي السوري "صوت الشعب"، وكاتب عرائض، وصحافياً في جريدة" الإنشاء" الدمشقيّة. هكذا رسم في روايته الأولى" المصابيح الزرق" (١٩٥٤) تضاريس الفقر العاري في أحد أحياء اللاذقية، وبداية تفتّح وعيه الثوري، وإعجابه المبكّر ببلاد "المسكوب"، وثورة أكتوبر التي قادها لينين. سوف يحفر اسم لينين على شجرة كينا، بصحبة بعض أقرانه، لكن اكتشاف جيش الانتداب الفرنسي هذه الواقعة، سيؤدي بهؤلاء الفتية إلى المعتقل، ومطاردة بعضهم الآخر. عند هذه العتبة،

سيكتشف أن السياسة غير السباحة، لكنه سينخرط بهما، في رحلة اغتراب ومنافٍ لا تحصىٰ، أوصلته، في نهاية المطاف، إلىٰ الصين. لن ينسىٰ ذلك المعلّم الذي نصحه خلال عمله حلّاقاً بقراءة " الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيّان التوحيدي، وسيكون هذا الكتاب الفريد بوصلته في الكتابة لجهة المتعة والتشويق. هكذا وجد في البحر فضاءاً سردياً بكراً، لم تقربه الرواية العربية قبلاً، ورسم من " الطروسي"، و"زكريا المرسنلي" نسخة معاصرة عن شخصية" السندباد البحري"، فبات روائي البحر بامتياز، وكانت روايته " الشراع والعاصفة" إحدىٰ العلامات المؤسِسة في الرواية السورية، ومدماكاً صلباً للأجيال اللاحقة في العمارة الروائية. أن تكون روائياً، عليك قراءة حنا مينه! هكذا كان علىٰ أجيال من القراء والكتّاب أن يعيشوا هذا العالم المضطرب الأمواج، وصراع شخصياته من أجل إعلاء شأن الكرامة البشرية. قد لا نعجب بكل أعمال هذا الروائي الفذّ، لكن ما هو مؤكد، لكلٍ منّا روايته المفضّلة من أعماله. قد تكون" الياطر"، أو" بقايا صور"، أو" الثلج يأتي من النافذة"، وقد نهمل عدداً من رواياته اللاحقة التي لا تتمتع بالوهج القديم نفسه، خصوصاً تلك التي كانت تفوح منها التوابل الإيديولوجية الصرفة، أو تلك التي تنزع إلىٰ التبشيرية، وقد تجاسر أحد النقّاد يوماً بقوله" إنما حنا مينه روائي يابسة"، نافياً عنه صفة "روائي البحر"، لكن روائينا لم يلتفت كثيراً إلىٰ خصومه، واستمر في السباحة، مطمئناً إلىٰ شهرته، وإلىٰ الألقاب التي يفضّل أن يردّدها في مجالسه وحواراته، فهو" نجيب محفوظ سوريا"، أو "بلزاك الرواية السورية"، و" زوربا الروائيين العرب". بالطبع لا يمكن لناقد حصيف أن يتجاهل شهرة حنا مينه، ورصيده الكبير لدىٰ القراء العرب، وفي المقابل اتساع جغرافية رواياته، واشتغالها علىٰ ثيمات أساسية طبعت تاريخ الرواية العالمية، مثل

الحب والكراهية، والشجاعة والخوف، والحرية والاستبداد، وثنائية الرجل والمرأة، ومعنى الأنوثة والفحولة، فهو كان في قلب العاصفة على الدوام، من دون أن يتخلى عن شجاعة البحّار في مواجهة الأنواء. قد تتحطّم سفينته حيناً، أو توشك على الغرق، لكنه لم يتوقف عن الإبحار ببسالة نحو الشواطئ البعيدة للنفس البشرية، مثله مثل نيكوس كازانتزاكي، في اختبار طبقات الأمواج، والقدرة على نبش ما هو مخبوء في الأحراش المعتمة، كاشفاً عن أكبر متحفٍ للألم البشري، وذلك بنبرة غنائية تجنح إلى الواقعية الرومانسية. على أن صاحب " المرفأ البعيد" لجأ لاحقاً إلى استعادة سيرته الذاتية بأشكال مختلفة، كما في " المستنقع"، و" بقايا صور"، و" القطاف"، لتتكشّف عن مكابدات شاقة، وإذا به يميط اللثام عن" أفدح سيرة ذاتية عرفتها الرواية العربية، وأحفلها بالصدق الجارح والثراء الفكري في التعبير عن الفقر المادي"، وفقاً لما يقوله الناقد صلاح فضل. اعتنى حنا مينه بأسطرة الواقع، في المقام الأول، ولم يتوقّف بانتباه إلى متطلبات الحداثة السردية، معوّلاً على الحمولة الحكائية، ومصائر شخصياته في صراعها الشرس مع الحياة، في مغامرة محفوفة بالمخاطر عنوانها الشرف والعدالة والفروسية، وكتابة ملحمة الشعب السوري في مواجهة المستعمر والإقطاع والقيم العفنة.

ولكن هل مات حنا مينه من السأم؟ اعتزل صاحب" الشمس في يومٍ غائم" الحياة العامة منذ سنوات، محاطاً بصور تشيخوف، وغوركي، ودستويفسكي، وستالين، وبورتريهات شخصيّة له. كتب وصيته باكراً، طالباً دفنه من دون مأتم. قبلها نشر إعلاناً في الصحف عن رغبته ببيع مقتنياته النفيسة. أفلام سينمائية مقتبسة عن أعماله. جوائز أدبية رفيعة، كان آخرها" جائزة محمد زفزاف للرواية" في المغرب (١٩١٢). فسّر بعضهم

سبب سخط الرجل بأفول الأضواء من حوله، بعد تقاعده من منصبه الرفيع في وزارة الثقافة، إذ كان مكتبه يغصّ بالزوار والمريدين، وفجأة وجد نفسه وحيداً. إصراره على كتابة رواية كل عام، أتى على حساب رصيده القديم. نساء شهوانيات وفحل شرقي في مغامرات جنسية غير مقنعة (لم تروّضني امرأة قط). هذا المسلك الروائي الطارئ، ربما أتى بتأثير موجة من الكتابة الروائية العربية الجديدة، أو عدم الرغبة في مغادرة الواجهة. قال مرّة بأن كتابة الرواية " مهنة شاقة، وهي أقرب طريق إلى التعاسة الكاملة".

وهاهو قد عاش لحظاته الأخيرة، في تعاسةً من نوع آخر، تتمثّل بالوحشة والشيخوخة والمرض، وهو ما جعله يلجأ في سنواته الأخيرة للعيش في غرفة بفندق، ثم يغادرها إلى مكانٍ آخر، بحثاً عن ألفة مفتقدة. لم يقل مرّة واحدة رأيه، في ما تعيشه البلاد من جحيم أو ثورة، فقد آثر الصمت، عدا مقابلة تلفزيونية أخيرة، بدت وكأنها استعادة لمجده القديم، ومرثية لبحّار فقد سفينته وسط الأمواج المتلاطمة، وأضاع بوصلته، في نهاية الرحلة.

رحل "حارس الشقاء والأمل" طاوياً معه، سيرة قرنٍ من الأسى، وحبراً مغمّساً بالضوء والفجيعة والمعارك.

كان حنا مينه يردّد على الدوام بأنه أول من أطلق صيحة" ستكون الرواية ديوان العرب في القرن الحادي والعشرين" (١٩٨٢)، قبل أن يتلقّفها النقّاد، لكن هذا الروائي الرائد ظل أسير تصوّراته التقليدية عن الرواية، مخلصاً لواقعيته الرومانتيكية، وغنائيته الملحمية. ينظر بحذر إلى التجريب في الرواية العربية الجديدة، إذ ما انفك يكرّر في حواراته أن رواية أو روايتين أو ثلاث، لا تصنع عالماً روائياً، و" أزعم أن هناك اثنين صنعا هذا العالم الروائي، هما نجيب محفوظ وأنا" يقول. كأن صاحب" نهاية رجل شجاع" ينفي عن الآخرين حضورهم الاستثنائي في المدوّنة الروائية

العربية، رافضاً تسليم الراية للأجيال اللاحقة، بينما اعتبر الآخرون أنهم سدّدوا الدين كاملاً نحوه، باعترافهم بريادته أولاً، وتأثيره المهم في تثبيت أركان السرد الروائي ثانياً. هكذا صدرت عشرات الكتب والدراسات النقدية والرسائل الجامعية حول تجربته الروائية ومسالكها التخييليّة، مثل" حنا مينه روائي الكفاح والفرح" لمحمد الباردي، و" الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية" لجورج طرابيشي، و" الرواية العربية في رحلة العذاب" لغالي شكري، و"رسم الشخصية في روايات حنا مينه" لفريال سالم، و"عالم حنا مينه الروائي" لمحمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد، و"الرؤية الإيديولوجية والموروث الديني في أدب حنا مينه" لمراد كاسوحة. على المقلب الآخر، أنجز حنا مينه نفسه، أكثر من كتاب حول عالمه الروائي مثل" هواجس في التجربة الروائية"، و" كيف حملت القلم"، و" حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية"، مضيئاً جوانب أخرى من سيرته في الكتابة والمكابدات التي واجهها في "هذه المهنة الشاقة"، وكيف نشأت علاقته بالبحر" البحر كان دائماً مصدر إلهامي، حتى إن معظم أعمالي مبللة بمياه موجه الصاخب" يقول. ولكن هل كتب حنا مينه ما يضاهي تحفة هيرمان ميلفيل البحرية "موبي ديك"، أم أن إبداعه الحقيقي كان في ما كتبه عن سيرته بلا أقنعة؟ على الأرجح، فإن اشتباك نصوصه مع البحر ظلّ تخييلياً، وأسير هندسة إيديولوجية في رسم خرائط شخصياته، ولم يرقَ إلى حدّ طعنة الخنجر التي نجدها بوضوح في رواياته السيرية المثقلة بأوجاع البشر المهمّشين، وروائح القاع، وأسى التشرّد والمنافي والاستلاب، ومحاولته هدم المحرّمات، وكشف معنى القمع، وسطوة السلطة بكافة أطيافها، وذلك بخطاب روائي محمول على المحكي المحلّي، مؤسساً " لغة روائية حيّة لا تتغرّب عن ملفوظها الشفوي الشعبي" وفقاً لما تقوله يمنى

العيد. هنا يختزل المسافة بين الرواية والسيرة الذاتية، معوّلاً على مفارقات الحياة وحماقاتها وطيشها، إذ يرى ضرورة إماطة اللثام عمّا هو مسكوت عنه، على هدى ما كتبه الأسلاف منذ قرون، وبناء على هذه الفكرة، أسرف في تعرية طفولته الحافية، ومصير عائلته التي وجدت نفسها في مهبّ الضياع، وكيف أنه أتى الكتابة عن طريق الخطأ، فقد كانت أمه تتطلّع بأن يصبح كاهناً أو شرطيّاً. إفلاس دكان الحلاقة التي كان يديرها في اللاذقية خلال أربعينيات القرن المنصرم، أرغمه على الهجرة إلى بيروت للعمل كأجير حلّاق، لكنه فشل في الحصول على عمل، فعاد إلى دمشق جائعاً ومحطّماً ويائساً، إلى أن اهتدى إلى صاحب جريدة"الإنشاء" وجيه الحفّار، وقدّم نفسه بصفته كاتباً، وافق الرجل على تعيينه محرراً قيد التمرين، من دون مرتب. اضطر روائينا على الموافقة، شرط أن يسمح له صاحب الجريدة بالنوم فوق أكداس المرتجعات في مكتب الجريدة، في ساحة المرجة. حين اكتشف رئيس التحرير بأن هذا الصحفي ينتسب إلى الحزب الشيوعي، قرّر أن يطرده، لكن سكرتير التحرير دافع عنه قائلاً" هذا الشاب موهوب وصادق، ولونه من الأحمر الفاتح، ولا خوف عليه مادام تحت رقابتي"، لينتقل بعدها للعمل في معظم الصحف الدمشقية في فترة الخمسينيات. روايته الأولى "المصابيح الزرق" فتحت أمامه أبواباً أخرى، أكثر اتساعاً ورحابة، لتصل أعماله إلى نحو ٤٠ رواية.

لعل ما قاله مرّة فيصل درّاج عنه، يرسم صورة هذا الروائي بالطول الكامل:"من السهل أن ينتقد بعض الروائيين حنا مينه ومن الصعب عليهم أن يحتلوا مكانه".

سعد الله ونوس: يأس، جحيم، عدم

لا نعلم متى ستنشر "يوميات سعد الله ونوس" كاملةً بعدما نشرت "أخبار الأدب" المصرية جزءاً منها. كان الكاتب المسرحي الراحل (١٩٤١ـ١٩٩٧) قد أودع رفيقة دربه فايزة الشاويش عشرة دفاتر تحتوي يومياته، لكنها لم ترَ النور إلى اليوم، على الأرجح بسبب الجرأة التي تناول بها صاحب "منمنمات تاريخية" أحداثاً وفضائح وأسرار تطال محيطه. المفاجأة أتت من مكانٍ آخر. إبراهيم وطفي صديق عمره، ومترجم الأعمال الكاملة لكافكا إلى العربية، المقيم في ألمانيا، نشر أخيراً، رسائل سعد الله ونوس إليه تحت عنوان "أعبدُ الحياة: رواية حياة في رسائل- صداقة" (طبعة محدودة). الرسائل التي تمتد من ١٩٥٧ إلى ١٩٩٣، تكشف قلقاً شخصياً مبكراً لدى صاحب "الأيام المخمورة"، ووصفاً لأحواله الصعبة في قريته حصين البحر في الساحل السوري، بعد سفر صديقه إلى دمشق ثم بيروت، مروراً بالإسكندرية، إلى فرانكفورت، وتطلّعه إلى مغادرة هذا المكان البائس إلى الأبد.

يكتب في رسالة أولى "أعيش الآن في فوضى.. يأس.. جحيم.. عدم.. غثيان". سننتبه أولاً، إلى تأثره الواضح بمفردات الوجودية، وبسارتر على نحوٍ خاص. فقد كانت موجة الوجودية على أشدّها بالنسبة إلى جيله. وسنقرأ عبارة مضادة لما قاله قبل رحيله "إننا محكومون باليأس" بدلاً من

"الأمل". يورد سعد الله في رسائله المبكرة إشارات إلى أنه في صدد كتابة مذكراته، وإلى محاولات قصصية "فكّرتُ أكثر من مرة بإرسال قصة إلى مصطفى محمود في زاوية "البوسطجي" لأعرف الدرجة التي وصلت إليها في كتابة القصة". وفي رسالة لاحقة، يكتب "أعتزم كتابة بضع مقالات عن مفاسد الشيوعية ومباذلها وعن موقفها من الفرد".

تنطوي هذه الرسائل على شخصية قلقة يتطلع صاحبها إلى الشهرة بأي ثمن. هكذا يغرق في القراءة والكتابة، والمغامرات الغرامية، والرغبة الجامحة بالتفرّد" سأكون عظيماً لأنني مصرّ على ذلك". في القاهرة التي غادر إليها بمنحة لدراسة الصحافة، أيام الوحدة السورية المصرية، عاش مناخات أخرى، تتناوبها حالات من البهجة والاضطراب والعدمية "ممارسة الحياة ليست بالسهولة التي تتصورها. ألم تقرأ ما كان يقوله ميرلو بونتي، الفيلسوف الوجودي (ما أسهل الكتابة، وما أصعب الحياة)، والمؤلم أن كلا الشيئين يبدو لي صعباً للغاية".

نسخة أخرى من "دينو" بطل رواية ألبرتو مورافيا "السأم"، تفرض ثقلها على سلوكه، حتى أنّه يذكر فكرة الانتحار أكثر من مرّة، مستشهداً بعبارات من ألبير كامو وسارتر، وعناق الشبق الجسدي بالذهني. في رسالة مؤرخة عام ١٩٦٣ يشير إلى أول مسرحية نُشرت له بعنوان "مادوز تحدّق في الحياة" في مجلة "الآداب" البيروتية، ومغادرته القاهرة إلى دمشق والعمل في جريدة "الثورة" براتب ٣٢٥ ليرة، من دون غبطة، فنبرة اليأس تحوم مجدداً في دماغه "العطب في داخلي. أما العالم، فإنه أضخم وأهول من أن يكون معطوباً". في باريس التي استقر فيها لدراسة الدراما والتأليف المسرحي في جامعة السوربون، تستمر شكواه من الضجر والإفلاس والشراهة في امتصاص مباهج عاصمة النور. يقول في إحدى رسائله المؤرخة في عام ١٩٦٨ "يخيّل إليّ أن الشراهة هي التي تهدمني

وستهدمني". خيبات وجملة فخاخ، تعترض طريقه، لكنه سيهتدي أخيراً إلى النص الذي يحلم بكتابته "بدأت فعلاً أشمّ رائحته". سنكتشف أنّه في صدد كتابة "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران". النص الذي كان يعوّل عليه بأن يشكّل تياراً جديداً في المسرح العربي، وأكثر من ذلك، كان يحلم بأن يتظاهر الجمهور بمجرد خروجه من صالة المسرح، كما يتوقّع أن تُمنع المسرحية في سوريا، و"ربما سأسجن من جرائها". ونظراً إلى إفلاسه الدائم، قرر أن يشارك بها في مسابقة دولية تنظمها "اليونسكو" لاختيار أحسن مسرحية عربية "يا للمهزلة! لقد أعطوها في دمشق الجائزة الأولى. لاحظ عملية إجهاض المسرحية بإعطائها الجائزة! لاحظ أيضاً فوضى السلطة". كتب مستغرباً. ثم راسله عن تأسيس فرقة مسرحية، وكتابة نصه "سهرة مع أبي خليل القباني" (١٩٧٣)، ومنحة اطلاعية إلى باريس لمدة عام. في باريس، يعقد صداقة مع جان جينيه، ويجري حواراً مطوّلاً معه. فور عودته إلى دمشق (١٩٧٦)، يغرق في تأسيس مجلة "الحياة المسرحية"، وإدارة المسرح التجريبي، بالإضافة إلى مشاريع كثيرة لم تنجز. في رسالة أخيرة مؤرخة في ٩/ ٦/ ١٩٩٢، يكتب إلى صديقه إبراهيم "لدي ورم في بلعومي. وقد أجريت عملية منذ شهر ونصف، وتلا العملية علاج كيميائي مكثّف"، ويضيف متفائلاً "لستُ قلقاً. ولا أعتقد أني سأموت. ولكن لو مت فستكون بعصة كبيرة. لأن مشروعي الجدّي لم يتبلور إلا في السنوات الأخيرة. وهو ليس ورائي، بل ما زال أمامي. ومع ذلك لن تكون البعصة مهمة. وفي الواقع لم يبقَ إلا ما يبعص."في الرسائل، لن نجد سعد الله "الأيقونة"، إنما كائن بشري بأخطاء وخطايا كثيرة، ومحاولات لترميم ما هو معطوب في حياته حيناً، والانزلاق إلى شهوة الشهرة والسلطة والنرجسية طوراً.

زكريا تامر: هجاء القتيل لقاتله

اعتاد زكريا تامر في السنوات الأخيرة أن يزور دمشق في إجازة طويلة، يستعيد خلالها ذكرياته في حاراتها القديمة أو ما بقي منها. حي البحصة الذي شهد ولادته (١٩٣١)، لم يعد موجوداً... تحوّل إلى كتلٍ إسمنتية شاهقة. لكنه يذكر جيداً منزل طفولته، ومعمل الحدادة الذي خرج منه في منتصف الخمسينيات ليصير كاتباً. أكسفورد التي يقطنها اليوم، لم تمنحه شخصية واحدة للكتابة عنها، كما يقول. فصاحب "دمشق الحرائق" ما زال مشدوداً إلى مكانه الأول كأنه لم يتخلّ عن مهنته الأصلية، بل بقي حداداً وشرساً، لكن في وطن من الفخار. اكتسب زكريا تامر في أكسفورد عادات جديدة في الكتابة: أن يستقلّ قطاراً ويكتب خلال الرحلة قصة كاملة. لكن قصصه الجديدة تنحو إلى التكثيف الشديد. بعض القصص لا يتجاوز صفحة واحدة. وهي كما يصفها قطعة في موشور، لكنها تختزل عالماً كاملاً. يقول موضحاً "أحياناً تهيمن عليّ ثيمة، أروح أقلّبها من جهات عدة إلى أن تكتمل. فأذهب إلى ثيمة أخرى". نماذج زكريا تامر الجديدة تعيش لحظتها الراهنة بكل خشونتها وبؤسها الإنسانيين. ولا تتورع عن دخول المناطق المحرّمة، ما دام شارع اليوم لم يعد يخشى الفضائح. ويعتمد صاحب "تكسير ركب" أسلوباً في الكتابة، استمدّه من الموروث العربي القديم، هو اسلوب

"الإخبار": أن تروي حدثاً صغيراً وتمضي، بما يشبه تسجيل اليوميات. على أي حال، لطالما حلم أن يكون حكواتياً. ولهذا السبب أدار ظهره باكراً لكل ما هو "موضة" في الكتابة واكتشف أسلوبه الخاص. بعض النقاد يطلق على قصته "الواقعية التعبيرية" وآخرون عدّوه "شاعر القصة القصيرة". لكنه لم يلتفت إلى ما يكتب عنه، ويعلّق: "أنا مثل بورخيس، لا أقرأ ما يكتبه النقاد عني". ويشرح موقعه في المشهد بقوله: "لم أكن يوماً في خندق أحد. كان النقاد الماركسيون يشتمونني وكانت السلطة غاضبة مني، ولم أشعر بالأذى" قبل أن يضيف "ما كان يؤذيني حقاً هو وجع الناس وكيفية التعبير عنه بعمق وصدق". يقول مبتهجاً: " كنت أبحث عن بيت للأجرة في دمشق، لكن صاحب المنزل طلب مبلغاً خيالياً، فانسحبت مندحراً. وفي صباح اليوم التالي، رنّ الهاتف، وإذا بصاحب البيت يعتذر عما جرى أمس، بعد اكتشافه أن زكريا تامر هو نفسه الكاتب الذي يحتفظ بأرشيف كتاباته القديمة. وها هو يعرض المنزل علي بالمبلغ الذي أوافق عليه". ويضيف: "هذه المكالمة بالنسبة لي، تعادل كل ما كتبه النقاد عن أدبي". يرفض زكريا تامر مقولة "زمن الرواية" ويقول محتدّاً: "هذا زمن القصة القصيرة. إيقاع العصر ينهض على الحكاية المختزلة. كما أن القصة القصيرة تتيح لي الكتابة عن مئة شخصية. فيما تفتقد الرواية هذا الحجم من الشخصيات. ما يقال بمئة كلمة، لا يقال بألف كلمة، سوف يتحول إلى ثرثرة وثلاثة أرباع الرواية العربية اليوم، تقوم على فن الثرثرة". كان صاحب "هجاء القتيل لقاتله" يكتب مقالاً شهرياً بعنوان "خواطر تسرّ الخاطر" واليوم استبدله بعنوان آخر، لعله يختزل هوية هذا الكاتب المتمرد: "ريح في قفص".

اقتحم الساحة الأدبيّة في الخمسينيات، وراح يكتب عن بشر مذعورين، يرزحون تحت وطأة استبداد تاريخي في مدينة كابوسية تنتهك إنسانيتهم.

أعماله مترجمة إلى لغات عدّة، لكنّه غير قادر على العيش من أدبه. وكما يقول "المهم هو فنّ إدارة المعارك مع الحياة".

كأنّنا نجلس أمام حكواتي دمشقي في أحد المقاهي الشعبية. لكنه بدلاً من أن يروي حكايات الانتصارات والبطولة، يحيلنا فوراً إلى أبطال مهزومين، يبحثون عن نسمة هواء، خارج الأقفاص التي وجدوا أنفسهم وراء قضبانها. ذلك أنّ الحياة لدى زكريا تامر حكاية محزونة، ولهاث محموم وراء الخبز والحرية. الحدّاد الذي خرج من حيّ "البحصة" الدمشقي، ذات يوم بعيد من خمسينيات القرن الماضي، ليقتحم الوسط الأدبي كإعصار، سرعان ما فرض مكانه ككاتب قصة من طراز خاص. قصصه عن بشر لم يجدوا مَن يكتب عنهم بكل هذا الألق والاحتجاج والغضب. بشر مذعورون تحت وطأة استبداد تاريخي يمتد قروناً إلى الوراء، في مدينة كابوسية تنتهك إنسانيتهم. يكاد يكون كافكا عربي اليد واللسان، يميط اللثام عن الألم البشري بكل جحيميته وآثامه وخطاياه، في لغة خشنة وعنيفة، لكنها مثقلة بالشاعرية، تقارع العنف والخنوع والحرية والقمع بسرد حار وآسر. لكنّ صاحب "النمور في اليوم العاشر" يرفض لقب "شاعر القصة القصيرة". ويقول "الشاعرية التي تكتسي بها قصصي، لها علاقة بعمق التعرية للحالات التي تخضع للتشريح، فكلما كنت عميقاً وصادقاً في كتابتك، تقترب من الشاعرية أكثر". ويضيف موضحاً "العنف في قصصي ليس بضاعةً مستوردة أو نزوة أو عقدة نفسية، أو نوعاً من الإثارة والتشويق، إنّه فقط تعبير عن حياتنا اليومية، فنحن نعيش في عالم مفترس سفّاح لا يمنحنا سوى السجون والخيبة ويجللنا بالهزائم".

في مطلع ثمانينات القرن المنصرم، حين كانت البلاد ملبّدة بالغيوم السوداء والسخط والخوف، لم يجد ما يكتبه في افتتاحية مجلة "المعرفة" التي

كان يرأس تحريرها ليعبّر عن واقع الحال، سوى أن يختار مقطعاً من "طبائع الاستبداد" لعبد الرحمن الكواكبي، وكانت النتيجة أن مُنع من الكتابة على الفور، داخل سوريا وخارجها. يقول متذكراً تلك الفترة: "أنا شخص لا يستطيع الحياة يوماً واحداً من دون كتابة... وجدتُ نفسي مضطراً إلى مغادرة البلد كي لا أختنق". اختار صاحب "صهيل الجواد الأبيض" مدينة أوكسفورد كي يبدأ حياة أخرى "لكنني أخذت الشام معي بناسها وحواريها ورائحة أشجارها، وما زلت أكتب عن ناس بلدي إلى اليوم، ولم أكتب قصة واحدة أبطالها يعيشون خارج بيئتهم الأولى، لأنني ببساطة لم أغادر دمشق لحظة واحدة". هناك استبدل بضجيج المقاهي وزحام الشوارع، هدوء القطار الذي يذهب من أوكسفورد إلى لندن: "كانت الرحلة في القطار تستغرق نحو ساعة ونصف، ما يكفي لكي أكتب قصة أو قصتين. أما في المنزل فإنني لا أستطيع الكتابة وراء مكتب". في أوكسفورد، تعلّم قيمة عدم تبديد الطاقة. كان يبدد طاقته بالحكي والثرثرة في المقاهي ومع الأصدقاء، كما يقول، قبل أن يكتشف أن الكاتب "مثل ملاكم ينبغي أن يجيد فن تبديد الطاقة بلكمة صائبة، وألا يشعر أنه قد توصّل إلى الكمال. ففي ذلك يسير بخطى حثيثة إلى متحف زاخر بالجثث المحنّطة". في زياراته إلى دمشق، لم يستطع زكريا تامر أن يتآلف مع المدينة بعدما تغيّرت صورتها القديمة، وازداد التلوث في هوائها (هل هو مجاز آخر؟). يجيب "لا. ولكن لدي مشكلة مزمنة في صدري، تمنعني من السكن في المدينة، لذلك اخترت ضاحية "قدسيا" للإقامة فيها خلال الإجازة". نمضي معاً إلى مقهى شعبي في حي "سوق ساروجة" وسط دمشق. يتوقف في الطريق متذكراً أسماء الحارات القديمة التي نشأت مكانها أبراج عالية وفنادق ومكاتب. يشير بيده إلى "البحصة التحتانية". هناك كان معمل الحدادة الذي كان يعمل فيه

(مكان المستشارية الثقافية الإيرانية الآن)، وبالقرب منه بيت العائلة القديم. بعد صحن من الفول والشاي المخدّر، تتفتح الذاكرة وتنهال الحكايات عن أدباء لطالما بدّلوا مواقعهم، ومواقف فضائحية ارتكبها مبدعون "طليعيون" في علاقتهم السرّية مع السلطة ومواهبهم في "كتابة التقارير" ضد زملاء لهم. قبل أن يعرّج على الفترة التي أسهم فيها مع زملاء آخرين في تأسيس "اتحاد الكتّاب العرب" وإطلاق مجلة "الموقف الأدبي". يقول: "كنت أسعى إلى اكتشاف الأصوات الجديدة، لأنّني لا أحب النجوم، وهو ما سعيت إليه لاحقاً في مجلة "الناقد" التي صار لها آباء كُثر بعد احتجابها". يصمت صاحب "الرعد" قليلاً، ثم يقول "ضجرت من كل شيء، فأنا أحياناً لا أرغب برؤية أحد، أعتكف في البيت أياماً، من دون أن أعمل شيئاً، وفي أحيانٍ أخرى، أنخرط في الكتابة بما يشبه الحمّى. كتبت قصص "سنضحك" خلال شهر ونصف، في القطار بين أوكسفورد ولندن. المهم أن يكون لديك فكرة، ففي الكتابة لا وصفة جاهزة، ربما تأخذك الجملة الأولى - شرط أن تكون صحيحة وجيدة - إلى أماكن لا تتوقعها على الإطلاق.

من المطرقة والسندان في "وطن من الفخّار" إلى الكتابة على الكمبيوتر، مسافة طويلة قطعها زكريا تامر كي يتآلف مع حياته الجديدة "أكتب الأسطر الأولى على الورقة، ثم أكمل على الكمبيوتر، وإذا بالسطر يتحوّل إلى صفحة أو أكثر". في تجواله على شبكة الإنترنت، يتابع ما تكتبه الصحافة العربية والأجنبية عنه. ولطالما اكتشف قصة مترجمة له، هنا أو هناك، من دون علمه: "تُرجمت أعمالي إلى أكثر من عشر لغات، لكن المردود المادي ضئيل، ومن النادر أن يحصل المبدع العربي على حقوق نشر كتبه، سواء في بلاده أو خارجها. الناشرون يشكون من قلة القرّاء كي لا يدفعوا للكتّاب

حقوقهم. وفي المقابل يسعد الكاتب حين تنتشر أعماله في مختلف أنحاء العالم". حين اختارته لجنة جائزة العويس لجائزتها قبل سنوات، كان تعليقه "مشكلة الجوائز العربية أنها تأتي في أرذل العمر". وهو ما زال عند رأيه: "ماذا يفعل الكاتب بعد أن يتجاوز الستين بجائزة مالية كبيرة؟ سوف يصرفها على الأطباء والمشافي والأدوية". رغم ذلك لم يتمكّن زكريا تامر من شراء منزل في دمشق، وهو ليس سائحاً في بلاده، كما يقول، ولكنّه لا يحب الاستقرار. يكرّر مقولته: "المهم هو فنّ إدارة المعارك مع الحياة".

أمين الزاوي: ضد المدوَّنة المستقرّة

هل أتى أمين الزاوي (١٩٥٦) إلى دمشق لتعقّب آثار أبطال روايته "شارع إبليس" التي تجري بعض أحداثها في دمشق؟ يضحك الروائي الجزائري، ويقول معلّقاً، ونحن نتجوّل في شوارع المدينة "لقد تغيّرت الصورة كثيراً بين الأمس واليوم. هناك فرق كبير بين زمن عبد القادر الجزائري، هذا المتصوّف الكبير الذي دُفن في دمشق، وزمن النخاسة المغاربية التي تُصدَّر اليوم تحت مسميات براقة".

"شارع إبليس" التي استوحى صاحب "الخنوع" عنوانها من اسم شارع معولم في الرياض، قراءة سوسيولوجية معمّقة لتحولات الشارع العربي الحائر بين أصوليات مغلقة على ذاتها، وحالات تسليع جسدي وأيديولوجي تُعمّم وتُعلّب بإضفاء شرعية مزيّفة على وجودها. هي في الواقع دمغة مزوّرة عن حداثة متفلتة من شروطها الأصلية. يروي إسحاق بطل الرواية سيرة ملتبسة عن انتهاك الجسد في ظل شعارات وهمية استثمرها بعض "مناضلي" الثورة الجزائرية لتحقيق رغباتهم الشخصية. هكذا يتماوج السرد بين منعطفات كثيرة، تنبش أسراراً مدفونة، وتحوك نصاً آخر ينتهي بصدمة. في دمشق التي هاجر إليها من وهران، سيكتشف إسحاق فضاءً شهوانياً آخر، قبل أن يلتحق بأحد الفصائل الفلسطينية في بيروت، ويعمل في مستشفى، ليكتشف أن "غرفة الموتى" مكان سرّي لبيع

الأعضاء البشريّة. لعلها "وليمة الأكاذيب" وفقاً لرواية أخرى له صدرت نسختها العربية أخيراً. الرواية المكتوبة بالفرنسية تناوش مناطق محظورة، في تجوال عمودي لخيبات وهزائم وشهوات تتحكم بالعقل العربي على خلفية انقلابات عسكرية وانقلابات في القيم... وسؤال عن مفهوم العلمانية واضمحلال الثقافة الروحية. وإذا بالأكاذيب هي التي تصنع الذاكرة وتُرمّمها بالوهم والزيف والخوف. كان كاتب ياسين يقول إنّ اللغة الفرنسية "غنيمة حرب". أما أمين الزاوي فيبرر لجوءه إلى هذه اللغة في الكتابة بأنّها "مستعمرة محرَّرة". ذلك أن هذه اللغة تسمح للكاتب بالذهاب أبعد على مستوى العلاقة مع القارئ "لا أراهن على القارئ الفرنسي بل على اللغة الفرنسية بوصفها جسراً إلى لغات أخرى". ويضيف موضحاً "أشبّه علاقتي بالعربية بحليب الأم. أما الفرنسية فهي الحليب الاصطناعي. هذه الازدواجية التي أعيشها بين لغتين تتيح لي خلخلة بنى السرد التقليدية، والإنصات إلى موسيقى نص آخر، وتمثّلها بنائياً وحكائياً في متن النص العربي. إنني كمن يحلّق بجناحين من دون أن يفقد توازنه". هكذا استقبلت الصحافة الفرنسية رواية "غرفة العذراء المدنسة" (دار فايار، باريس، ٢٠٠٩) باعتبارها تطويراً لافتاً في السرد الروائي يمزج المخيال الأمازيغي والعربي بنول فرنسي مختلف. هنا، لا يتردد الزاوي في هتك الحياة السريّة للجماعات الإرهابية من منظور آخر. معسكرات الإرهاب في مسار الرواية، تحفل بممارسات "غير تقليديّة"، إذا جاز التعبير، مثل اللواط من جهة، والمخدرات والعنف الجسدي من جهة أخرى، إضافة إلى حمولة سردية لا تعبأ بقوانين اللغة المحنّطة، أو بالتابو الاجتماعي والديني. يقول صاحب "السماء الثامنة" (٢٠٠٣) -تلك الرواية التي أحرق نسخها متشددون في ساحة سيدي بلعباس قبل سنوات، وأُعيد نشرها في بيروت

والقاهرة (دار الحداثة، بيروت- مدبولي، القاهرة) - مبرراً اشتغالاته على الجسد المقموع: "الجسد عند العرب، يُربى كما تربّى الأسماك، نعتني به ليُغتال في آخر لحظة. أنظر إلى ثقافة الحمّامات، أو ثقافة العطور، إنها ثقافة محرّمة لا تحترم الجسد إنسانياً، بل تقوم بأكبر عملية انتهاك له بمصادرة حريته، وتالياً بمصادرة اللغة وتقزيمها وتقليم أظافرها لإنتاج نص مبتور ومعوّق". ويتساءل منفعلاً "أين نحن اليوم من نصوص الفقهاء التي تتجاوز بحداثتها وجرأتها معظم نصوص الحداثة؟ دوري كروائي أن أعيد الألق إلى اللغة الموءودة. وما يقال عن كتاباتي بأنها استفزازية، إنما هو محاولة لإعاقة اللغة البديلة وعدم تمكينها من استعادة موقعها المفقود". كأن روايات أمين الزاوي، في اشتباكها مع المحرّم والمستور، تمثّل انتهاكاً لغوياً مضاداً للمدوّنة العربية المستقرة. هذا ما نجده مثلاً في "أهل العطر" (٢٠٠٣)، عبر تمثّلها الرائحة وفتح الأبواب المغلقة لهواء متجدد. ما يمنح اللغة نفحة شعرية متوثبة، مؤسسة على مخزون تراثي ومعرفي في حراثة تراب المعجم العربي بمحكيات آسرة، تتوغل عميقاً في الممنوع ونبش الآبار المهجورة لاستعادة صفاء الماء. سؤال القمع نجده أيضاً في كتاب "ثقافة الدم"، وهو مدوّنة في تاريخ القمع الثقافي العربي والإسلامي، يستعيد وقائع وأسماء مبدعين قتلوا أو نُكِّل بهم وحرقت كتبهم واعتدي عليهم، أمثال حسين مروة، ومهدي عامل، وفرج فودة، والطاهر جاعوط... و نجيب محفوظ، أو أيضاً عبد اللطيف اللعبي الذي ذاق طعم السجن طويلاً، تتوالى الصور المأساوية لترسم ما آل إليه المبدع العربي على يد فقهاء الظلام وأنظمة القهر. ويؤكد أن "ثقافة الدم" هو كتاب مقاومة أولاً، وصورة حية لمصائر النخب العربية المقاومة في سلسلة تمتد من ابن رشد والحلاج إلى آخر مخطوط يقبع في أدراج الرقابة لكاتب مجهول".

غضب محمد شكري، ورصانة محمد برّادة

تفتقر المكتبة العربية بوجه عام إلى جنس أدبي حميم، هو "أدب المراسلات"، هذا النوع من الكتابة الذي يحمل "رغبة في البوح والمكاشفة والتفكير بصوت مرتفع"، حسب تعبير محمد برادة في تقديمه لرسائله مع محمد شكري التي حملت عنوان "ورد ورماد". ولعل ندرة الرسائل المتبادلة بين المبدعين العرب، تندرج في إطار تقاليد غائبة، لم تتعزّز على نحو واسع إلى اليوم في ثقافتنا العربيّة، وقد يكون سببها نبذ كلّ ما هو ذاتي، لصالح الخطاب الإيديولوجي الذي يقمع الأنا، ويبدو مزوراً بكسر الواو وفتحها. فالرسائل الشخصيّة تكشف، كما يؤكّد هذا الكتاب عن حساسية تخفي في طياتها قلقاً وانفعالات، تضع المبدع أمام مرايا داخلية شديدة الوضوح، بوصفها استجابة لنوازع انفعالية صادقة، تمتزج فيها، الأشواق الشخصية والأفكار والأحلام والرؤى من منظور ذاتي بحت.

من هنا إحجام معظم الأدباء العرب عن ارتياد مثل هذا الحقل الشائك، ذلك أن الرسائل تشبه الوثائق التي تبرز لحظات خاصة، متمردة على قوانين الأدب الصارمة، خصوصاً إذا كانت بين كاتب وكاتبة، كتلك الرسائل المتبادلة بين جبران خليل جبران ومي زيادة، بين غادة السمان وغسان كنفاني... وكلّنا يذكر ردود الفعل الغاضبة التي أثارتها غادة السمان، حين

تجرأت على نشر رسائل غسان كنفاني إليها. وقد واجهت الحملة بقولها: "أعرف أن الكتاب مسّ مرة واحدة مجموعة من المحرّمات، وكنت أتمنى أن يدور الحوار حول الرسائل من دون رياء بدلاً من ممارسة الإرهاب الفكري". وأضافت: "أشعر بالحاجة إلى مؤسسة عربية ترعى هذا النمط من الوثائق، لأضع الرسائل الأدبية التي استلمتها في حوزتها، بمأمن من الحريق والنهب والتشطيب على أن تُنشر بعد موتي".

ونذكر كذلك الرسائل المتبادلة بين محمود درويش وسميح القاسم، التي تشكّل حالة إبداعية نادرة، لا تقل أهمية عن نصوصهما الشعرية.

في "ورد ورماد" مكاشفة من نوع آخر، بين مبدعين على طرفي نقيض: الأول ناقد وأكاديمي رصين، والثاني روائي هامشي وفوضوي، وربما كانت الصداقة الحميمة التي نشأت بين الاثنين مدينة بوجودها أصلاً لمثل هذه العلاقة الملتبسة. وتؤرخ الرسائل لحقبة طويلة، امتدت من ١٩٧٥ إلى ١٩٩٤. وخلال عقدين من الزمن، نتعرف إلى تحولات العلاقة بين المبدعين المغربيين والمناوشات الأدبية والشخصية بينهما. ففي حين تجسد رسائل محمد برادة، عقلانية عالية في النظر إلى الحياة والكتابة، تتكشّف رسائل محمد شكري عن هباء حياته وتشرده الأبدي في حانات وأزقة طنجة، من دون حساب لقوانين المجتمع وتقاليده الصارمة.

في إحدى الرسائل المبكرة بينهما، يدعو محمد برادة إلى "مغادرة اليومي والمبتذل والكلام المعاد الأجوف"، فيجيبه محمد شكري: "إذا جرفتك مياه طنجة فقلما ينفع مركب النجاة، إما أن تخضعها أو تخضعك، إنها مثل ساحرة عوليس، أنا تزوجتها وارتحت... صحيح أنها تخونني مع عشاقها العابرين، لكنها لن تمسخني". وبسبب إيمان الناقد المغربي المعروف بأصالة موهبة صديقه الروائي، يؤكد باستمرار على أهمية الكتابة، فهي التي "تجعل

الحياة أكثر بهاء وأقل رتابة".. فيما يغوص صاحب "الخبز الحافي" في ليل طنجة وقاعها، ليؤكد هو الآخر أن "من لم ينغمس في دم الحياة، لا يحق له أن يتكلم عن الجرح".

وتتعزّز المفارقة في اختلاف نمط حياة الصديقين، إذ تواجه الفلسفة الوجودية لدى صاحب "لعبة النسيان"، بفوضوية صاحب "زمن الأخطاء".. وتنفلت بعض العبارات عن حلم كل منهما بتبادل موقع الآخر، بحثاً عن حالة مشتهاة في التغيير. كأن محمد برادة في أعماقه، يتمنى أن يتخلى عن جلده ورتابة حياته، للتشرد في شوارع طنجة، بعيداً عن الإطار العقلاني لحياته في الرباط... مثلما يحلم محمد شكري بحياة مستقرّة، تنسيه حالة العوز وفقدانه التاريخي للحنان ودفء العائلة.

وتكشف الرسائل في جانبٍ كبيرٍ منها، الارهاصات الأولى لولادة أعمال محمد شكري، منذ روايته "الخبز الحافي" اثر نشر فصل منها في مجلة "آفاق" التي يرأس تحريرها محمد برادة، ونلاحظ تشجيع برادة الدائم لصديقه، على الالتفات إلى الكتابة ونسيان مغامراته المجانية. لكن الصدمات المتتالية التي واجهها محمد شكري بعد منع روايته الأولى في المغرب، واعتذار "دار الآداب" في بيروت عن نشرها، قادته إلى الإحباط. وهو يكتب في إحدى رسائله: "طلقت الكتابة وتزوجت الحانات"، ولا تخلو رسائله اللاحقة من شكوى ضيق العيش: "الديون تطاردني، لكنني لم أصل بعد إلى المحكمة، رغم الشيكات التي دفعتها من دون رصيد".

من جهته، يحاول صاحب "مثل صيف لن يتكرر" إقناع صديقه بالعودة إلى الكتابة، ومساعدته على نشر أعماله وترجمتها إلى لغات أخرى، وتشجيعه على السفر خارج "مستنقعات طنجة". لكنّه لا يجد لدى شكري أذناً صاغية على الدوام، إذ يجد الأخير نفسه، منساقاً إلى عالم القاع، رغماً عنه،

معتبراً أن "ما لا يُحكىٰ هو ما يُكتب". ومن هنا أخذت أعماله صيغتها النافرة في المشهد الإبداعي العربي، كترجيع لحياة اختبرها جيداً.

ولا تخلو رسائل شكري من استشهادات معرفية، خاصة بعد ذيوع شهرته عالمياً، وتعرّفه عن قرب علىٰ بول باولز وجان جينيه في طنجة. ويعترف الكاتب بتأثيرهما عليه، وتشجيعهما له علىٰ كتابة سيرته الذاتية، مثلما كتب سيرتهما الذاتية في مدينة طنجة. وفي مواجهة اليأس والمرض والإفلاس، والشكاوىٰ الدائمة لصاحب "السوق الداخلي"، يحاول محمد برادة، ضخ حقنة من الأمل في حياة صديقه. ونلاحظ عنده إصراراً دائماً علىٰ الاستمرار في الكتابة، لأنها "انتصار خفي، يحققه الكاتب ضد عدو لا مرئي". وهي أيضاً حسب إحدىٰ الرسائل "فرصة لتحقيق فهم أعمق للذات وللكون وللآخرين". كتاب "ورد ورماد" صورة للتماهي بين الشخصي والابداعي. ورسائله، في المحصلة الأخيرة، تبدو أقرب إلىٰ حوار بين عاقل ومجنون، في مكاشفة عميقة وصادقة مكتوبة "وسط الدوامة بانفعال واندفاع وتلقائية". كما أنها تنطوي علىٰ "جراح وانطفاءات لا تخلو من افتتان بالموت"، ومواجهة الروحي بالدنيوي، وتوثيق لزمن أدبي يحاول مقاومة النسيان بلعبة التذكر"!

روزا ياسين حسن: استنفار الحواس

"قرب جهاز المراقبة طالما لبثت مترقباً أن تصدر أية نأمة عنه. ثمة شيء يشبه وعلاً مجنوناً كان يركل في داخلي، وكان عليّ أن أقاوم ضجته التي تملأ أنحائي كي أتمكن من الإنصات. رنة الجهاز المتقطعة تنبئني بأن هناك من يتصل بأحد الأرقام التي كان عليّ مراقبتها، وكنت أتلقف الرنّة كعاشق". هكذا تضعنا روزا ياسين حسن (١٩٧٤) مباشرةً في قلب الحدث الذي بنت عليه وقائع روايتها "بروفا" (دار الكوكب/ الريّس - بيروت). نحن إذاً، إزاء رواية صوت في المقام الأول. ذلك أنّ الراوي الذي قضىٰ خدمته الإلزامية في التلصص علىٰ مكالمات شخصيات مشبوهة أمنياً، قرر أن يتخيّل حيوات افتراضية لهذه الشخصيات، تبعاً لمحتوىٰ المكالمات المتبادلة، والشيفرات السريّة التي كان يلتقطها بكامل حواسه.

حاول هذا الشخص الغامض، كتابة "بروفا"، تروي قصص هؤلاء الأشخاص الذين تتشكل ملامحهم وفق تصوّرات غائمة، تكتمل تدريجاً، مكالمةً وراء الأخرىٰ.

تفصيل يقود إلىٰ تفصيل آخر، فتتشابك الخيوط، علىٰ مهل، في خريطة متوهمة، وتضاريس وعرة، كانت سماعة الهاتف سبيله إلىٰ اكتشاف "حركة نَفَس، وقوة تنهيدة، برودة أو حرارة جملة محمّلة بروح تطير عبر أسلاك

الهاتف، وربما استطاعت أن تجعلك تتنسّم رائحة معتّقة في طيات صوت".

هكذا نتعرّف - عبر رواة يتبادلون الأدوار، والمواقع - إلى مهيار السالمي، وصبا عبد الرحمن، وأيهم الصارم، ولميا وهاني عباس، وهالة سماقي، من خلال مقاطع من مكالمات مسجّلة، أو وقائع متخيّلة. تتكشف نتوءات حيوات ممزّقة، لجيل ولد في السبعينيات من القرن العشرين، فوجد نفسه في العراء والتيه واللايقين، أو جيل الخسارات، كما تقول عنه صاحبة "أبنوس" في إهداء روايتها.

كأنها في اختيارها السرد المتشظي، والكتابة والمحو، واستدراك بعض التفاصيل في الهوامش، أرادت أن تسجّل شهادتها عن العري الروحي الذي أصاب هذا الجيل المهزوم في نص متحوّل، سيبقى مجرد "بروفا" غير مكتملة، "لأرواح ترزح تحت وطأة اللامعنى، بعدما أُسدل الستار وانتهت المسرحية" تقول. وتشرح الكاتبة السورية في تبرير احتضار شخصيات روايتها "أنتمي إلى جيل عاش كوارث متلاحقة، وانتهى إلى مصائر مفجعة. إنّه جيل مقهور وخائب ومهمّش، جيل بلا طمأنينة، أردت أن أكتب عنه نسخة غير محققة، تشبه حياتنا المهمّشة تماماً".

لن نستغرب إذاً، أن تصرّح صبا عبد الرحمن بأن شعارها الدائم هو ٣٦٥ رجلاً في السنة في مغامرة مجنونة لاختبار جسدها، في عدمية مطلقة. وسوف يعشق هاني عباس شقيقته لميا، فيما يفقد مهيار السالمي فحولته، إثر موت أبيه الشيوعي، وإصابة أمه بالشلل. وستوافق لميا عباس على الزواج بمغترب فنزويلي، بعد أن تعيد رتق غشاء بكارتها، ثم تعود خائبة إلى البلاد، مرةً أخرى.

وستغرق هالة سماقي في طقوس روحانية لانتشال جسدها وذاكرتها من الموت. هكذا تستيقظ حواس أخرى لترميم تقنية الصوت التي لجأ إليها

الراوي، من دون أن يهمل مهمته الأساسية، في تدوين المعلومات المطلوبة. هو يعترف في نهاية بروفته الروائية، بأنه سلّم تقاريره كاملة إلى الجهة الأمنية التي يخدم لديها: "ربما استدعي معظم شخصياتي الآن، وتمّ التحقيق معهم، وربما ما زال التحقيق جارياً إلى الآن مع صبا ومهيار والأيهم، على الأقل". لكنّه في المقابل، اقتنص نصه المشتهى، في كتابة أولى، ربما ستحتاج إلى كتابة ثانية، وثالثة، لغياب اليقين على الأرجح. صاحبة "سماء ملوثة بالضوء" لم تشأ إغلاق الدائرة على كتابة نهائية. بل سعت إلى جعل القارئ شريكاً في ترميم الفراغات من خلال إلغاء ترتيب الفصول؛ وتناوب الأصوات، واستدعاء مونولوجات. أبقت على مصائر شخصيات روايتها معلّقة في فضاء لحظة عصيّة على الوصف، تنطوي على فخاخ كثيرة. وقد تطلّب الأمر استنفار تقنيات سردية متعددة، لالتقاط نبض شارع غائم، وجدران كتيمة، وشهقات وهمهمات... كل ذلك من خلال تدوير الحكاية تارةً، والتناص طوراً، إضافة إلى نكهة تسجيلية في توثيق تواريخ المكالمات، وساعة حدوثها.

لعل هذه التقنية تحيلنا إلى رواية روزا ياسين حسن الممنوعة "نيغاتيف" (٢٠٠٨) التي رصدت فيها ذاكرة معتقلات سياسيات، عشن حقبة الثمانينيات من القرن المنصرم في السجون السورية. وقد فعلت ذلك من خلال مقابلات ميدانية. كما تناولت تجربة المعتقل السياسي، مرةً أخرى، في روايتها "حرّاس الهواء" (٢٠٠٩)، في مناخات مشابهة، تضيء حطام بشر انتُهكت حياتهم إلى الأبد، تحت وطأة التعذيب والنفي والإقصاء.

هذا الخيار السردي في تدوين الشفوي، وتحريره من أدراج النسيان، وإعلاء شأن الصوت، واستنفار الحواس، ثيمة أساسية في اشتغالات روزا ياسين حسن التي ترى في الإنصات إلى "أصوات الآخرين وتجاربهم،

فسحةً تخييليـة، وانتهاكـاً لغويـاً مـضاداً لخطـاب سردي مـستقر. خطـاب يستدعي عتبة جديدة، أفرزتها الانتفاضة السورية اليوم، سواء لجهة التوثيق وكتابة اليوميات، أو لجهة تقنيات الكتابة نفسها".

وتختتم بعبارة مقتبسة من الروائي التركـي أورهـان بـاموق "أن نحكـي حكاياتنا الخاصة، كـما لـو كانـت تخـص الآخـرين، وأن نحكـي حكايـات الآخرين كما لو كانت حكاياتنا الخاصة".

أسفل النموذج

مرام المصري تكتب عريها وجحيمها

تقف تجربة مرام المصري على حدة. شاعرة مفردة تكتب ذاتها بأقصى حالات البوح والمكاشفة وهتك اللغة. لا تعبأ بالمحسّنات البديعية والبلاغة، والحشو والإطناب، بقدر ما ترغب في تقشير حياتها على الملأ. وإذا بقصيدتها مائدة من الثمار المحرّمة والأسى الشخصي والمرارة التي تنطوي على ذات قلقة، وخسارات وعزلة وأشواق. قصيدة حواس وغواية. وقبل ذلك كلّه، فإن كل ما تكتبة صاحبة "كرزة حمراء على بلاط أبيض" (١٩٩٧) هو مرآة شخصية مثقلة بخبرة الجسد والحنين والشغف في التوق إلى الآخر من موقع الضد وليس الاستكانة والرضوخ. بمعنى أنّها تكتب قصيدة تجربة تدير ظهرها علناً إلى اللافتات التي تسعى إلى تأطير الكتابة النسوية تحت عناوين برّاقة على حساب الشعرية نفسها، تحت مسمّيات قصيدة الجسد أو المكاشفة أو الجرأة في كشف المستور. لكن هل ما تكتبه مرام المصري هو قصيدة غواية أم أنّه هتك للمحجوب؟ "ليست قصيدة غواية صريحة"، توضح مرام "أظنّها قصيدة حياتية، بمعنى أنّها تتحدث عن الألم الشخصي والهجران والأمل والرغبة والحب. وإذا كانت هذه القصيدة مشحونة بالإيروسية إلى حدٍّ ما، فليست الإيروسية مقصودة بحد ذاتها، وفي المقابل لا أبرّئ نفسي من الانخراط في الغواية، فليس

الإغواء ذنباً، ولكن هدف قصيدتي يمكث في مرمىٰ آخر". حين نشرت قصائدها الأولىٰ في مجموعة مشتركة مع منذر مصري ومحمد سيدة، بعنوان "أنذرتك بحمامة بيضاء" (١٩٨٤)، كانت مرام صوتاً مباغتاً لفرط بساطته ومباشرته وشفويته. فها هي شاعرة سورية تتخفّف مما يثقل القصيدة من إيقاع ومجاز وشكوىٰ، تقف أمام مرآة ذاتها، وتنطق ببيانها الأول: "أتيتك، لا أتعطّر برائحة/ أتيتك علىٰ حقيقتي، دون إطار، دون زيف. أتيتك واحدة من سكان الأرض". هكذا، اقتحمت مرام الأسلاك الشائكة في حقل الألغام، وكتبت عريها وجحيمها الشخصي. هي التي نشأت علىٰ أغاني الـ"بيتلز" في السبعينيات، وتمرّدت باكراً علىٰ كل ما لا يشبهها: "سرقتني الأرض من البحر، لذا ترىٰ شفتيّ من رمال وكلماتي صخوراً معشوشبة. وتلفت مرام التي تُرجمت أعمالها إلىٰ ثماني لغات عالمية إلىٰ أنها تسعىٰ إلىٰ كتابة "الشعر الخام" من دون صقل أو بلاغة"أشعر أحياناً بفشلي، حين لا تصل قصيدتي كما هي فعلاً بوصفها حياة حقيقية، فأنا لا أعرف أن أكتب قصيدة عمّا لا أعرفه تماماً، حتىٰ إنني في أقصىٰ حالات التخييل، لا بد من أن تكون قصيدتي مرتكزة إلىٰ واقعة ما، لأنّني لا أستسيغ شعراً ليس منطلقه الذات، أو ما هو محسوس"، وتوضح: "أكتب بحرّية المبتدئين، وبودي لو أنّ القصيدة هي التي تقودني أكثر مما أقودها. أن تخضع لي وأخضع لها". وحين نسألها عن غياب القضايا الكبرىٰ في شعرها، تسارع إلىٰ الاحتجاج: "ما هي القضايا الكبرىٰ، وما هي القضايا الصغرىٰ؟ لا أريد أن أحجَّ إلىٰ مكة الكُتاب، ولا أرغب في السير علىٰ الطرقات المعبّدة... فالطرق الفرعية تستهويني أكثر...هناك أكتشف عناصر قصيدتي ومعاييري لما هو شعر، وما ليس شعراً". هكذا يحتشد معجم هذه الشاعرة الملعونة بكل أسباب الريبة والدهشة والمباغتة، في تجوالها علىٰ مفردات لم تكن مألوفة قبلاً في القصيدة

النسوية العربية، أو أنها بقيت في الظل، كأنّها سليلة الشاعرة الإغريقية سافو أو ولّادة بنت المستكفي في اقتحام جدران اللغة وحواجزها. تقتنص اللحظة المحرّمة، وتحلم برجل "يعيد النسغ إلى حلمها"، ويدثّرها بلحاف الرغبة، لترمح في سهول شاسعة بأحصنتها الشبقة. لعلَّ هذا الاحتفاء بالحواس ومصابيح الرغبة المشتعلة على الدوام، بات من سمات شعر مرام المصري، وإذا بسلالة من الشاعرات يقتفينَ أثرها إلى درجة التطابق، من دون فحص للمعنى المستتر في النص. لكن صاحبة "أنظرُ إليك" (١٩٩٨)، ظلت على مسافة من الجميع، لجهة القلق والرغبة والحلم والتمرّد والجرأة، تنشر آلامها ورغباتها وانتظاراتها ووحدتها على حبل سرّي رفيع لا يكاد يُرى، لتعلن فرادة نظرتها وقوة مجازها الشعري المرهف.

تقول: "أظنني ولدت متمردة بطبيعتي. واليوم عندما أنظر إلى شريط حياتي بكل مآسيها، لا أجد غير التمرّد، حتى في لحظات الرضوخ العابرة، أستجمع قواي مرة أخرى وأتمرّد على كل ما يهدد وجودي وذاتي". ثم تستدرك: "لا بد من أنّني خسرت طمأنينتي، وأشياء أخرى لا تُعد، ثمناً لهذه الانتفاضات المتكررة. وعموماً لست نادمة، فالمسألة بالنسبة إليّ حياة أو موت". تعيش مرام في باريس منذ سنواتٍ طويلة "هاربة بحقيبة واحدة، ملأتها بأحلام من دون ذاكرة". وتصف حياتها في مدينة الأنوار بأنّها صعبة وقاسية، تفتقر إلى الاستقرار... كأنها لكثرة ترحالها وأسفارها "جسد في حقيبة". وتوضح أسباب قلقها: "ليس لديَ عمل، ورغم ذلك لا أجد وقتاً للكتابة أحياناً. لكنني أختزن تجاربي ريثما تختمر، ففي باريس بكل غناها وتنوعها، أحس أنني وحيدة، وأحاول أن أتعلّم معنى العزلة والغربة بعيداً عن مكاني الأول المفتقد. هكذا أتأمل وجوه نساء في الشارع،

أو المقهى، أو في محطة المترو... وأرسم في ذاكرتي بورتريهات للكتابة عنها لاحقاً."

خلال إقامتها في غرناطة، كتبت مرام قصيدة طويلة بعنوان "العودة"، صدرت بالإسبانية عن جامعة غرناطة. في الكتاب، استعادت حياة الشاعرة الأندلسية ولّادة بنت المستكفي، من موقع مغاير، باعتبارها رمزاً لحرية مفتقدة، وصورة لأنثى عاكست التيار وكتبت شهواتها من دون مواربة. تعلّق ضاحكةً: "لعلني أشبهها إلى حدٍّ ما".

هدى الدغفق: هكذا حرَّرتُ جسدي من الكدمات

زيارة خاطفة، و"سريّة (؟)" إلى دمشق، لطباعة ديوانها الجديد "بلا طيره ألمي". رغبة متوحشة في تنفس هواء الشام. تسكّع طويل في أزقّة باب توما ومقاهيها. إنها الشاعرة السعودية هدى الدغفق. هكذا تضع حمولتها من الأسى على الطاولة، وتروي معاناتها في مجتمع ذكوري صارم. تفرد مسوّدة كتابها "أشقُّ البرقع... أرى" فتنقل إلينا كالعدوى كل هذا الألم، وتلك الخسارة.

نقرأ في مقدمة الديوان: "أستيقظ كل يوم على شمس مطفأة، وأبواب مغلقة، وشوارع لا أعرفها. أزهاري ذابلة، وبرقعي يكبّل حركة جسدي، أما صوتي فيتلاشى في حضرة الصمت. ليس لديّ ما أفعله سوى أن أكتب". وتضيف: "هذه منحة إلهيّة حقاً، أن أكون كاتبة، وأن يسيل حبري على الورق. أن أكتب ذاتي، صراخي، وجعي، أشواقي، أنوثتي المسلوبة".

ولا تكتفي صاحبة "الظل إلى أعلى" (١٩٩٣) في إماطة اللثام عن مخاضات الكتابة، بل تتوغل في هتك أسرار ما يجري داخل أسوار تلك "الأرض المقدّسة الملعونة". تهتف: "انظروا إلى سنام المحرمات فوق ظهري، أكاد أترنّح تحت ثقلها". كما تستعيد تفاصيل سيرة مثقلة بالممنوعات والحجب والإقصاء.

ظهور اسمها للمرة الأولى في صحيفة محليّة، أثار زوبعة عائلية، لولا حكمة الأب. هكذا كانت تتحاشى أن تلتقي عائلتها كل يوم خميس، موعد

صدور زاويتها الصحافية، كي لا تقع تحت وطأة لوم أشقائها. بدأت هدى الدغفق تسجيل يومياتها في دفتر سرّي، منذ أن كانت تلميذة، واستمرت في كتابة مذكراتها بمكاشفة أكبر، تتجاوز مرحلة البوح إلى الاعترافات. لكن اكتشاف زوجها (المثقّف) لما كانت تكتبه، وضعها في خانة الاتهام، لتنتهي العلاقة المضطربة بالطلاق: "نجحتُ بأن أحرِّر جسدي من الكدمات"، وتستدرك: "ليس بالضرورة أن تكون الكدمات جسدية على الدوام".

تصمت طويلاً وهي تتأمل فتاةً تقتحم فضاء المقهى بمفردها، وتعلّق بأسى: "هنا لن يطاردني المطاوعة، ولن يخرج أحدهم ليباغتني بالجرم المشهود، وأنا أجلس في مقهى مختلط". وتتابع: "تركت كل آثام تلك التجربة المرّة خلف ظهري. كافحت من أجل استعادة مكتبتي فقط، لكنّني لم أفلح. مكتبتي التي تحمل آثار أصابعي، وذكرياتي وتشكّل وعيي. حين أستعيد يوميات أناييس نن، أو غرفة فيرجينيا وولف، أو حريم فاطمة المرنيسي، أو كتباً تحمل تواقيع وإهداءات أصدقاء، أحسّ بالتلاشي والغيبوبة والرغبة في الموت".

في فصل بعنوان "الخروج من الخيمة" تروي مآسي نساء سعوديات وجدن أنفسهن تحت وطأة تقاليد متوارثة، وقوانين صارمة في الأحوال الشخصية والسفر والتنقّل داخل المملكة: "لطالما حلمت أن أتمّم دراستي العليا خارج البلاد. هذا الحلم الذي جوبه بالرفض القاطع من عائلتي. كيف تسافرين من دون محرم؟ عبارة تطاردني كاللعنة، أجهضت أحلامي في الطيران بعيداً، عن قفص موتي البطيء". سوف تتجرأ صاحبة "ريشة لا تطير" (٢٠٠٨) على قرع جدران الخزّان، وتذهب سرّاً إلى البحرين في إجازات متباعدة، كي تتعلم قيادة السيارة، وتخضع لدورة مكثفة، انتهت بالحصول على شهادة قيادة، كانت بمثابة حلم مستحيل.

هذه التمارين على التمرّد أخذتها أخيراً إلى مغامرة أكبر. في إحدى دورات مهرجان "الجنادرية"، دُعيتُ إلى المشاركة في أمسية شعرية في أحد أندية جدة. حالما جاء دورها، صعدت إلى منبر الشعراء، متجاوزة الحاجز الزجاجي الذي يفصل النساء عن الرجال، وأصرّت رغم ممانعة مدير النادي، على أن تلقي قصائدها من المنبر.

"قرَّرتُ في لحظة شجاعة، وربما لحظة طيش، أن أحطّم ذلك الحاجز الزجاجي الذي يفصل النساء عن الرجال في القاعة، وأقتحم المنبر". هكذا تروي هدى الدغفق لحظة اعتلائها المنبر في قاعة مخصصة للرجال "هذه الحادثة، ألهبت القاعة أولاً، في سجال صاخب، بين محتجّين ومتضامنين، قبل أن تصل الفضيحة إلى الصحافة، وبعض المواقع الإلكترونية التي هاجمتني بقسوة، كأنني ارتكبت معصية أو خطيئة لا تغتفر. فقد اقتحمت محظوراً، لم تجرؤ شاعرة قبلاً على تجاوزه". العاصفة التي أثارتها الشاعرة السعودية لا تتعلق بتجاوزها الممنوع وحسب، بل بنشر صورتها في الصحف أيضاً. حين نشرت أولى قصائدها المتمرّدة، فوجئت بالداعية السعودي عوض القرني، يتهجّم على ما كتبته، بتهمة الحداثة! لكن هدى ستتابع خطواتها بمشقّة، عبر نصوص أخرى، تنطوي على حسّ أنثوي صاخب، وعزلة قسرية، وجسد مكبّل بعباءة سوداء.

قصائد خاطفة عن الهجران، والوحشة، والرغبات المؤجلة، اخترقت حدود بلادها إلى لغاتٍ أخرى: مثل الإسبانية مع "سهرت إلى قدري"، و"بحيرة وجهي"، والإنكليزية مع "ريشة لا تطير"، والفرنسية "امرأة لم تكن"... تقول في قصيدتها "بنات أفكاري" من مجموعتها "بلا طيره ألمي": "عاريات يقبلن إلى بنات أفكاري، لا تلبسهنّ عباءة ظنونك، أرجوك". وفي نصٍّ آخر تقول: "أنا زاوية حادة، لا ضلع لي/ أنا ضمير أنثاي".

أدونيس شاعر كوني أم صاحب مزار مؤجّل؟

خصومه أكثر من مريديه، لكنه رجل لا يلتفت إلى الوراء، فهو يقول "قسّ نفسك بالعاصفة، وتجرأ أن تقف دائماً وجهاً لوجه مع العدم". هذه واحدة من مرايا أدونيس المتعددة والمتناقضة والمتشظية. شاعر ومفكّر إشكالي، وضعته الأقدار في مهبّ أسئلة مغايرة، فالشاعر الذي أتى من فخامة العمود الشعري، والذي حفظ عن ظهر قلب أشعار المتنبي، وأبي العلاء المعري، وأبي تمام، وأبي نواس، وجد نفسه يبحر بسفينة الحداثة العربية، غير عابئ بالأنواء والعواصف. المشهد الأول للفتى الذي أتى حافياً من قريته قصابين على الساحل السوري كي يقرأ قصيدة عمودية أمام رئيس الجمهورية شكري القوتلي، في أربعينيات القرن المنصرم، سيظل حاضراً في البال. كان متوقعاً أن يربت الرئيس على كتف الفتى ثم يمضي، لكن القوتلي أمر بإرساله إلى مدرسة فرنسية في طرطوس. هكذا ودّع الفتى زمن الكتاتيب، وانخرط في فضاء آخر. الصدمة الأولى التي خلخلت رومانسيته الريفية، هي أمر اعتقاله في سجن المزة من دون محاكمة، إثر انتسابه إلى الحزب القومي السوري (١٩٥٥)، لكنها في المقابل شجعته على مغادرة دمشق (الكئيبة و المقفرة والقاحلة) إلى بيروت. لقاؤه يوسف الخال وخليل حاوي وفؤاد رفقة تمخض عن ولادة مجلة "شعر" (١٩٥٧)،

أحدىٰ أبرز علامات مشروع الحداثة الشعرية العربية، وأولىٰ عتبات التمرّد علىٰ الموروث. منَ هنا سيبدأ الخلاف بين أفراد هذه الورشة، فأدونيس، في نهاية المطاف، سليل الشعر الإيقاعي وسلطة المجاز، فكان أن هجر جماعة "شعر"، ليؤسس "مواقف" (١٩٦٩-١٩٩٤)، علىٰ رافعة شعرية وفكرية أخرىٰ تقوّض التبشيرية التي نادىٰ بها جماعة شعر. ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" (١٩٦١) كان بياناً شعرياً صارماً في مفهومه للحداثة، ومنعطفاً في الشعرية العربية عموماً، وفقاً لما يقوله كمال أبو ديب. أما "مفرد بصيغة الجمع" (١٩٧٧) فهو بصمته الحقيقية في التجريب سواء في التقنية السردية، أم لجهة الغموض في اللغة، كتتويج لرؤيته النقدية للحداثة التي أعلنها في كتابه النقدي "زمن الشعر" (١٩٧٢)، ليطورها علىٰ نحوٍ أشمل في "الكتاب" بأجزائه الثلاثة (١٩٩٥-٢٠٠٢)، ههنا نتعرّف علىٰ "عوليس" آخر، مستهدياً بشخصية المتنبي في تأسيس بنية شعرية شاملة، تتقاطع فيها الأزمنة ليحفر عميقاً في التاريخ. بالطبع لن نتجاوز كتابه المفصلي "الثابت والمتحوّل" (١٩٧٣) في قراءة الأصول، وإشكالية التأويل، وصدمة الحداثة، وسلطة المقدّس، إلىٰ كتابه "الصوفية والسريالية" (١٩٩٢)، أو "ديوان الشعر العربي". هذه الإسهامات الشعرية والنقدية والترحال بين مدن عالمية عدة صنعت منه "لوغو" ثقافياً بمروحة واسعة تحمل توقيعاً إشكالياً أينما حل، فأدونيس لم يتوقف يوماً عن تفجير الأسئلة، وتفكيك الألغام، فما أن يصمت شعرياً حتىٰ يخرج علينا بصورة المفكّر، فهو صاحب المانشيتات الساخنة، والمعارك المحتدمة، والمغامر، والرائي، والعرّاف، والمشّاء. المهادن مرةً، والمحارب مرةً أخرىٰ. له أرضه اليباب، وطلل الأسلاف. يحفر خندقاً ليغادره إلىٰ آخر بقصد "الكشف عن المرئي واللامرئي معاً" وكتابة نص كلي وشامل. كتابة الهدم والبناء، وإزاحة

الأقنعة. في "فاتحة لنهايات القرن" (١٩٨٠)، يشير أدونيس إلى أن الحداثة هي بالضرورة "انشقاق وهدم"، وتأكيد على الاختلاف والقطيعة والتنوّع والتمزّق المعرفي. على أن هذا الحفر النظري ظل بمنأى عن القارئ، فشعر صاحب" تنبأ أيها الأعمى" (٢٠٠٣)، بقي نخبوياً ومتعالياً، ولم يتجاوز الدوائر الضيّقة للشعراء أنفسهم. كأن قصيدة أدونيس، هي تلك التي أنجزها باكراً، مثل "هذا هو اسمي"، وإسماعيل"، و"صقر قريش"، وما أن توغل في أحراش الحداثة ومتاهات الألغاز، حتى أضاعت بوصلتها العمومية. ربما كان أدونيس يراهن على متلقٍ من طرازٍ معرفيٍ خاص، وحين لا يجده يعوّض غيابه بشطحة فكرية نارية تعيد توهج الجمر إلى موقده. لنتذكر أن أدونيس ماانفك يشعل الحرائق من موسمٍ إلى آخر بعبارة أو فكرة، غالباً ما تتعلق بمناوشة المقدّس الديني أو السياسي، وفضح الظلامية والعنف (موقفه من الانتفاضة السورية بدأ ملتبساً، وانتهى إلى مساندة حركة الشارع، وفقاً لتصريحاته الأخيرة، إثر نيله جائزة غوته في برلين)، أو ابتكار صوفية تردم المسافة بين شطحات البسطامي، وشاعر الألفية الثالثة. الشاعر الذي يعبر الحجب عبر برزخ اللغة والجسد، في لعبة مرايا متبادلة بين اللذة الحسية والروحانية المطلقة، كما في" أول الجسد آخر البحر" (٢٠٠٣)، في إشراقاتها الصوفية الخاطفة.

الحيرة بين أن تكون شاعراً كونياً عابراً للثقافات، أو صاحب "مزار"، بين الملحد والولي، معضلة في مقاربة شخصية ادونيس الإشكالية. في الطريق إلى بيته في قرية" قصابين" سينتبه الزائر إلى شاخصة مكتوب عليها "منزل أدونيس"، وسهم يدلك إلى الاتجاه الصحيح. هذه العبارة أثارت الناقد السوري خضر الآغا بقراءة مضادة تحت عنوان" أدونيس: سيرة إغريقية لشاعر يصنع تاريخه على هواه"، يتهم فيها الشاعر بصناعة "سيرة

مُفكّر فيها منذ البداية، وفق منهج هندسي صارم ودقيق على غرار التراجيديات الإغريقية الكبرى"، ويضيف" بعد عقود ربما لن تعرف الأجيال اللاحقة عن أدونيس أكثر من اسمه، وسيلتبس الاسم: ما الوصف الحقيقي الذي سيعرفونه به: هل هو الشاعر أم المزار؟ بدلالة تلك الشاخصة، إذ لا يوجد إلى الآن شاخصة باسم شاعر أو مبدع تدل على منزله. وهكذا سيجدون في تلك الشاخصة إشارة إلى مزار مهيب اسمه أدونيس".

أدونيس صاحب المغامرة الشعرية المحتدمة بالتحوّلات، يجد نفسه في مقام آخر، مقام الرسّام. تمائم أو "رقيمات" في كولاج لوني على خلفية قصائد للمعري والمتنبي والنفّري، في حوار غامض يستدعي أسئلةً مبهمةً. هي أسئلة الشعر حين تستعصي الكلمات على القول، أو حين يرغب في أن يكتب نصاً آخر لم يقاربه في شعره، فيلجأ إلى ما هو مهمل في اليومي ويعيد إنتاجه بصرياً في أقصى حالات التجريد. وإذا باللوحة تصير تميمة أو طوطماً يضاف إلى شعرية أدونيس ذاتها. فليس ممكناً النظر إلى لوحات صاحب "مفرد بصيغة الجمع" من دون استحضار نصّه الشعري ومعاينة خطابه البلاغي، وإن كان حجم المغامرة في اللوحة يتجاوز الشعرية في استعمال مواد هي من صلب اهتمامات ما بعد الحداثة لجهة التشظي واللامركزية، وحتى أعمال التجهيز. كأن أدونيس آخر يتململ من منجزه الشعري ويتطلع إلى قماشة أخرى في مخاطبة العين مباشرة أو البصر والبصيرة في آن واحد.

يتخفّف أدونيس هنا من ثقل العبارة إلى الكثافة البصرية، في موازاة ما يمكن أن نسمّيه قصيدة نثر تشكيلية. إذ تتعالق أشياء متنافرة على سطح واحد لتشكّل نسيجاً يعكس قلقاً وجودياً ومتعة بصرية، وتحويل

المتضادات إلى ما هو حسّي ومرئي في معالجة اللامرئيات كامتداد لكتابة شعرية ولكن باستخدام أدوات وعناصر أخرى.

ليست لدى أدونيس وصفة جاهزة تجاه "رقيماته"، فهو يناوش سطح اللوحة بمفردة تشكيليّة تشبه الجملة الأولى في القصيدة. هذه الجملة، وفق ما يقول، قد تأخذ مكانها في متن القصيدة، أو تندحر إلى الهامش أمام مقترحات أخرى في الكتابة والمحو، والتأمل والسؤال. هكذا، سنكتشف نقيض النص لكسر صورة أدونيس، فهو في هذا المقام كائن آخر له مسوّغاته في تركيب القماش والمعادن واللون. حتى إنّ القصيدة ذاتها تتحوّل إلى خلفية أو مرآة لنص يسعى إلى نبذها وإطاحتها، لمصلحة مغامرة لا نهائية في اللعب وبهجة الاكتشاف والمغامرة.

لكن هل ما يجري على السطح يفترق عما هو موجود في العمق؟

يقول أدونيس أن "لا وشائج بين النص الكتابي والكولاج التركيبي على السطح، فهو مجرد زخرفة وخلفية". المتلقي من جهته لديه قناعات أخرى... وإلا فلماذا هذه القصيدة لابن الرومي مثلاً في هذه اللوحة دون غيرها؟ وما مبرر اختيار هذا النص دون سواه؟ وكيف هاجر عن متنه الأصلي لمجرد أن يكون خلفية لما هو غرافيكي في اللوحة؟ لا شك في أنّ صاحب "شهوة تتقدم في خرائط المادة"، وجد متعة في رفد نصه الشعري بنص بصري في مقاربات وتكوينات جمالية تنمّ عن رغبة معلنة في مقارعة التشكيل وجهاً لوجه في سياق تحولاته وتناقضاته اللانهائية.

المعضلة بين أدونيس وخصومه، تتعلّق ب"تاء مربوطة"، هي الفرق بين الجامع والجامع "ة"، ولازال السجال مستمراً...

نزيه ابو عفش: نبيٌ أعزل بلا مريدين

في السابعة من مساء كل يوم، يغادر بيته لملاقاة الأصدقاء القدامى، أصدقاء الطفولة والصبا، في دكان على الشارع العمومي في القرية التي صارت اليوم بلدة. بصحبة هؤلاء يحتسي الشاي ويتبادل الأحاديث العابرة، وحين يداهمه الضجر بعد ساعة أو أكثر، يعود إلى بيته ليرمم روحه بالصمت والتأمل.

الشاعر الذي عرفناه في شوارع السبعينيات والثمانينات في دمشق، ليس هو نزيه أبو عفش اليوم. لقد اختار العزلة في قريته "مرمريتا". فيما مضى كنا نتأبط ديوانه "أيها الزمان الضيق... أيتها الأرض الواسعة"، أو "كم من البلاد أيتها الحرية"، نتمسّك بهما كأيقونة. منذ ذلك الوقت المبكر في الثمانينيات، كان الرجل دليلنا إلى الشعر الصافي، مثله مثل ريتسوس، وويتمان، وسعدي يوسف. لكن نزيه أبو عفش (١٩٤٦) كان الأقرب إلى أرواحنا الممزّقة، وتطلعاتنا نحو عالم أقل استبداداً، ففي قصائده تعلّمنا كيف نكتشف بكارة الندى، ومعنى الحرية، ورائحة "هيلين"... بعدها صار لكل شاعر منا "هيلينه" الخاصة، حتى لو لم يلتقِها فعلاً.

كان يقطن في كراج مكشوف على الشارع، بين بنايتين. بيت يشبه عربة قطار مهجورة، استولى عليها قوم طارئون، ووضعوا حاجياتهم القليلة على

عجل في فراغات الجدران: سرير بطبقتين لابنيه عمر وكنان... وكنبة قديمة اكتفى بها للجلوس والنوم. بضعة كراسٍ واطئة، وكتب ومسودات قصائد، وعبارات مكتوبة على الجدران، وأشرطة موسيقى، وألـوان مائيـة، وأدويـة للصداع المزمن ونوبات "الشقيقة" مـا زالـت ترافقـه إلى اليـوم، كـما يليـق بصيدلاني محترف. لا يعلم زائر نزيه أبو عفش، متـى يكـون مزاجـه رائقـاً، وهذا ما يحـدث نـادراً، ويكـون دائـماً عـلى ناديـا، رفيقـة دربـه، ومدرّسـة الموسيقى، أن ترمم عطب الزيارة بحضورها الشفيف.

انتظر الشاعر نحو عقد ونصف العقد، كي يحصل على منزل لائـق، مـن جمعية سكنية في الضواحي، فكانت حصته بيتاً واسعاً في الطبقة العاشرة من بناء ضخم، يطل مباشرة على جبل قاسيون. هنـاك اسـتعاد صـاحب "بـين هلاكين" كيانه المضطرب ومعنى الأوكسجين، فاختـار شرفـة المطبـخ كـي تكون مرسـماً للوحاتـه المؤجلـة... ثـم وزّع نباتاتـه بعنايـة، وعلّـق قفـص "الحسّون" في مكان ملائـم للـضوء، كمـن يعـوّض خـساراته القديمـة في المكان الضيّق. هذا عدا اليأس الذي رافق حياته وشعره إلى الآن. وربما لهذا السبب سوف يخرج الكائن الطارئ من فضاء الشاعر الرحب، بانطباعـات خاطئة في تفسير تلك السوداوية المزمنة التي طغت على حياته وشعره. لكن هذا الأمر لا يعني صاحب "أهل التابوت" كثيراً، لأنه على الأرجح، واثـق من صلابة جداره الشعري الـذي يحميـه مـن قـنص الآخـرين، والفتـاوى النقدية الجاهزة.

شاعر أعزل وحزين، اختار العزلة، كما لـو أنـه جـاء مـن الريـف للتـوّ، مكتفياً بأشكال الغيوم، وأمواج الموسيقى (كان يرغب أن يكون موسيقياً)، وتوثّب الحواس التي سـوف تتحـول - في لحظـة ضـاغطة - إلى مـسودات

قصائد، تدور في الغالب حول "صوت ألم الإنسان، وأمله الذي هو يأس مقلوب". طالما أنه يعمل في "مهن الهاوية"، فهو يقول "إن مهنة الشاعر هي تلطيف مذاق الموت"، وبذلك ينفي مسؤوليته عن تلك السوداوية التي تسم قصائده، قبل أن يؤكد مرة أخرى أن "كتاب حياتنا مليء بالأخطاء المطبعيّة، لأننا نحن الذين صنعناه، وليس الله".

بوصف آخر: نزيه أبو عفش نبيٌّ أعزل بلا مريدين. أو على الأقل هذا ما تبذره قصائده في تراب الآخرين... هؤلاء الذين يتمسكون بمجاز أحد دواوينه المتأخرة "إنجيل الأعمى". ويوضح مكابداته في اقتناص قصيدة هاربة بقوله: "القصيدة التي تستهلك ورقتين صغيرتين في الدفتر، ربما تكون قد استهلكت سنتين كاملتين من الحياة"... لا بدّ إذاً من إعادة إنتاج الكوابيس والأحلام.

جاء نزيه إلى الشعر بالمصادفة، مثل الحدّاد الذي كان يتفرّج إلى شغله عندما كان طفلاً، فانبهر ببراعته في تحويل الحديد إلى حدوة حصان أو منجل أو بلطة. هكذا مضى منذ "الوجه الذي لا يغيب" (١٩٦٨)، إلى "ذاكرة العناصر"، (٢٠٠٦) وحتى "تصريف الهذيان"، في رحلة شاقة من الرومنطيقية الريفية إلى رحابة اليأس: يأس من عالم يأبى أن يكون جميلاً. لكنه - بأية حال - يذهب في قصائده الجديدة إلى التأمل العميق للكائنات المهملة، وبراعة الطبيعة في صناعة مخلوقات جميلة ومسالمة، من البرقة إلى زهرة الأقحوان وضجر الدودة. ربما علينا أن نتذكر هنا قصيدته "ما قبل الأسبرين" التي يقول في ختامها: "فكّر في الألم/ مثلما كان ميكل أنجلو يفكّر في عذاب الصخر/ فكّر في الألم. فكّر في أحزان النباتات، في ما يتألمه الطائر. فكّر في صداع الحلزون."

ولكن ماذا عن الشاعر الرسّام؟ يرسم نزيه أبو عفش أيقوناته على نحو آخر: وجوه تتكئ باطمئنان إلى حصتها من الألم والأمل، وأخرى نائمة عند حدود الهاوية والجحيم، بعيون مغمضة ووجوه شاحبة. لوحات صغيرة تستند إلى جدران منزلة بصحبة لوحات فاتح المدرس ونذير نبعة وآخرين... في ما يشبه المتحف الشخصي، ذلك أن الرسم لم يعد بالنسبة إليه مجرد هواية إضافية، بل عزاءً روحياً يخفف وطأة الحزن المقيم.

اليوم لن تجد نزيه أبو عفش في دمشق إلا بالمصادفة. لقد هجر العاصمة. أدار ظهره لصخب المدينة إلى الأبد، وعاد إلى مرمريتا على الطريق بين حمص وطرطوس. هناك اقتطع أرضاً صغيرة بجوار بيت الأب الراحل، واخترع مكاناً يليق بعزلته. هكذا رسم مخططاً بسيطاً للبيت، ثم أحاطه بالنباتات والأشجار، وابتكر مقاعد حجرية يتأمل من فوقها الغروب، مفتوناً بما صنعته يداه. يحكي بشغف عن شجرة السفرجل وزهر الرمان ودالية العنب.

يحكي لنا الشاعر كيف يستيقظ باكراً، لـ"يتفرج على الكون" بطمأنينة ودهشة. يتفقد مزروعاته بعناية الصائغ، ويتأمل حركة الأوراق والبراعم المتفتحة للتوّ... سعيداً، وربما مخذولاً، بعزلته الطارئة. يراجع مسودات قصائده الأخيرة المتراكمة في أدراجه، ويقف في حيرة أمام العنوان. يكتب على الورقة البيضاء "المسيح الهمجي"، لكنه سرعان ما يستدرك خطورة العنوان"لا أرغب بإثارة حساسية أحد"، يقول هذه الجملة من دون اكتراث. ولكن ما هو العنوان البديل؟ يشرد قليلاً ثم يحسم الأمر بالقول "الراعي الهمجي". الكتاب عن همجية العالم إذاً، وفقدان البراءة، واندحار الطهارة. لاحقاً غرق في كتابة يومياته. نصوص مدمّاة تقف عند حدود

الجحيم عن أرض مهتزّة وضمائر نائمة، وعراك بشر يتسابقون إلى صناعة الخراب.

رجل صامت على الدوام، بلحية خطّها الشيب... ونظارة طبية تفضح قلقاً وجودياً، وصرخة مؤجلة إلى حين. "النبي المسلّح" بقصائد تترك أثرها طويلاً في الوجدان، ومقالات غاضبة في تشريح عري الآخرين وآلامهم ومكائدهم.

لكلٍ منّا حصته من ميراث ممدوح عدوان

لكلٍ منّا حصته من ميراث ممدوح عدوان. بعضنا وضع يده على تركته في سحر الترجمة، وآخر ذهب طوعاً إلى نبرته العالية في الشعر، وثالث سعى إلى تلمّس حضوره في الصحافة ككاتب مقال سجالي، ولن ينسى آخرون مساهمته في المسرح، أو الدراما التلفزيونية، وربما هناك من سيهتف: عليكم بروايته شبه اليتيمة "أعدائي"، ولن نتجاهل ميزة أساسية أخرى هي فن العيش. نقصد ذلك الرجل بضحكته الهادرة وتهكّمه اللاذع وشهوته لمباهج الحياة، حتى في أكثر أوقاته يأساً. سنجد صورته بالطول الكامل في عنوان أحد دواوينه، وهو "يألفونك فانفر". لعله من هذا الباب، على وجه التحديد، أسسّ حضوره الثقافي الشامل والمتفرّد والنوعي، ألّا تألف ما أنت عليه، وألا تستكين لعبوديةٍ طارئة، أو نجومية مؤقتة. الآن بعد عقدٍ كامل على رحيله، سنكتشف، مرّة أخرى، فداحة الخسارة، وجسارة حضوره المتجدّد. من يقرأ كتابه "حيونة الإنسان" (٢٠٠٣)، سوف يُدهش من عمق أطروحاته في نبش طبقات القمع والاستبداد والوحشية التي وسمت حياتنا، عبر خلطة عجائبية من النصوص المتجاورة المستلّة من مرجعيات مختلفة في توثيق المصير العبثي والمؤلم للكائن البشري، سواءً كان

ضحيةً أم جلّاداً، لتكتمل العبثية بتبادل الأدوار بينهما، في ما يمكن تسميته "صناعة الوحش".

هكذا، يرسم خريطة متكاملة لتضاريس العسف، وانتهاك الكرامة، وتشريح آليات الطغيان، بما يشبه نسخة عصرية من "طبائع الاستبداد"، إذ يستدرج على مراحل معجم الجحيم في توصيف "القامع والمقموع"، و"السلبطة"، و"الحاشية"، و"أصل العنف"، و"الطاغية"، و"الديكتاتور"، مغلقاً أضلاع المثلث الذي بدأه بكتابه "دفاعاً عن الجنون"، وترجمته الفذّة لكتاب "تاريخ التعذيب" لمؤلفه برنهاردت ج. هروود.

هنا علينا أن نتوقف عند بعض ترجماته النوعية، مثل "الطريق إلى غريكو" لكازانتزاكيس، و"سد هارتا" لهيرمان هيسه، و"المهابهارتا" لبيتر بروك، و"الإلياذة" لهوميروس. لكن لماذا كان ممدوح عدوان يتشبّث بصفته شاعراً في المقام الأول، فيما يرغب قراؤه بالذهاب إلى حقوله الإبداعية الأخرى؟ هل لأن لقب شاعر أكثر التصاقاً بالذائقة العامة، أم أن الشاعر ضلّ قصيدته من دون أن يحتسب ذلك، عن طريق إصراره على المنبرية والمباشرة، مدفوعاً بقوة الشعار، ووهم الايديولوجيا، وانكسارات هزيمة الـ ٦٧ التي كان صاحب "تلويحة الأيدي المتعبة" أحد أصواتها المؤثرة؟ على الأرجح، فإنّ ممدوح عدوان ظلّ عالقاً هناك، رغم محاولاته المتأخرة، في تشذيب قصيدته من منبريتها وهتافها العالي، بذهابه إلى الذات، والتخفّف من سطوة الإيقاع، خصوصاً في مجموعته "حياة متناثرة" (٢٠٠٣) التي تنطوي على صراخ مكتوم عن حياة بقيت مهملة في الأدراج، تبحث عن ذاتها في العتمة مثل نبتة صحراوية تتلمس طريقها في الصخر نحو الضوء، وإذا به يقارع عالماً داخلياً مهملاً ويعيد اكتشافه بعدسة تلتقط ظل الأشياء

والأشخاص واللحظات المهملة وتظهيرها على مهل. كأن الشاعر في محنته الاضطرارية بسببٍ من المرض العضال، وجد نفسه أخيراً يدخل الغرفة السرية ويكتشف كنوزها المخبوءة، كنوز الطفولة البعيدة وجماليات الأشياء العادية وبورتريهات الأصدقاء، في معجم شعري جديد يهتك التصورات الجاهزة والبرانية ليغوص عميقاً في جوهر الشعر بصفته اللذة الأخيرة. يقول: "أين أذهب بباقات الأحلام الذابلة، والأناشيد المعلّقة مع البامياء والثوم؟/ ماذا أفعل بهذه الشعارات المعلّبة التي انتهت مدتها؟/ وأين أجد ظلي الذي كان يتمدد بأريحية، أمامي على الرمضاء، وكان يقتفي خطواتي، ويتسلل ورائي، ككلب الصيد؟".

هذه التحوّلات التي أصابت قصيدته أخيراً، أتت استجابة لشيوع قصيدة النثر التي حاربها طويلاً، ساخراً من مقولة تفجير اللغة بقوله "يخطئون في الإملاء والقواعد، فيتحوّل تفجير اللغة إلى تهديم للغة ذاتها"، ومؤكداً على "زجّ الشاعر والقصيدة في فرن الحياة"، إلى أن استسلم لاحقاً، لفتنتها كنوع من الأمر الواقع، أكثر منه انخراطاً عميقاً في جمالياتها، فهو سيعود في مجموعته الأخيرة "قفزة في الهواء" التي صدرت بعد رحيله، إلى الإيقاع بقوة، مع اقتراب حذر من السرد، مختتماً حياته بمراثٍ ذاتية، ومحاورات مع الموت، يتناوب فيها التحدّي تارةً، والاستسلام طوراً "علام هذه العجلة؟/ بقيت كلمة لم أقلها/ وخصم لم اشتبك معه/ وفتاةً لم أغازلها" يقول. كما ستبزغ صورة الشاعر الرائي في أكثر من إشارة "سنسرد أمواتنا جثةً جثةً، وسنفرز أبناءنا قاتلاً قاتلاً"، و"أمّة مضجرة، ليس فيها وطن لنخونه". على الضفة الأخرى، سوف يحضر المثقف المتمرّد والمشاكس والشجاع، في معارك ثقافية ساخنة، لطالما أثارت زوابع حولها، وسوف نتذكّر عبارته المشهورة "إعلامنا يكذب حتى في نشرة الطقس"، وهو ما

سيؤدي إلى منعه من الكتابة في الصحافة المحليّة أكثر من مرّة، كما ستطاوله إشاعات متناقضة، بقصد النيل من مكانته الثقافية، وذلك بوضع جرأته في اقتحام الأسئلة المحرّمة، في غير مكانها. إلا أنه سيمضي حتى النهاية، من دون أن يهادن أحداً. أوقفت الرقابة عرض مسرحيته "ليل العبيد"، بعد عرضٍ يتيم، لكنه لم يهجر الخشبة، على العكس تماماً. كتب للمسرح نحو ٢٥ نصّاً، أبرزها "هاملت يستيقظ متأخراً"، و"سفر برلك"، و"الزبّال". ثم التفت إلى الدراما التلفزيونية، وكتب نصوصاً لافتة، مثل "الزير سالم"، و"المتنبي"، و"دكّان الدنيا".

لم يكن صاحب "أمي تفتّش عن قاتلها" فرداً إذاً، بل ورشة عمل كاملة. أودع المكتبة العربية نحو ٩٠ كتاباً، مبرّراً هذا التجوال بين مختلف الأجناس الإبداعيّة بشهيته المفتوحة للكتابة، وتنظيم وقته بحيث "تبدو سبع ساعات من العمل يومياً، كأنها سبعين ساعة" يقول. رحل ممدوح عدوان قبل عشر سنوات "كعازفٍ يحتار في أيّة آلةٍ موسيقية يتلألأ"، وفقاً لما قاله محمود درويش عنه. لكن مقعده ما زال شاغراً، وما علينا إلا أن نقرأ "حيونة الإنسان" مثلاً، كأنه قد كتبه عن لحظة الجحيم السوري، كما لو أنه عاشها حقاً، بكل تفاصيلها ووحشيتها وتمزّقاتها، مستشهداً بما قاله ريتشارد لونيثال "تنتهي محاولة الإنسان للتمرّد على الله في عبودية كاملة للدولة، فقد أثمرت محاولته لخلق جنّة على الأرض في إيجاد جهنم بدلاً منها".

علي الجندي:
المليك الضلّيل وسليل القرامطة، ينتهي وحيداً

"اليوم خمر وغداً أمر"؛ على هدى حكمة الملك الضلّيل، مشى علي الجندي (١٩٢٨ - ٢٠٠٩) دروب الحياة، غير عابئ بتصاريفها أو بخيانات الجسد... وحتى بمآل قصيدته. كان حضوره الشخصي قصيدةً جوّالة، مشبعة بشهوة الحياة وغوايتها. هكذا بات صاحب "الحمّى الترابية" (١٩٦٩) من علامات دمشق الستينيات والسبعينيات. أينما توجهت، كنت ستجده بصحبة امرأة، كأنّ هذا الشاعر العبثي الضجر والمحزون، لا تكتمل صورته إلّا في الصخب. كائن ليلي بامتياز، ووجودي على طريقته، فهم الحرية بأبهى صورها، لذلك لم يلتفت بجديّة إلى موقعه الشعري كواحد من رواد الحداثة.

صديق السيّاب منذ أول زيارة له إلى دمشق، كان دليله إلى الحانات والبهجة والتسكّع، إذ كانت قصائده قد سبقته إلى بيروت وبغداد. لم يجد نفسه في السجالات التي كان يخوضها شعراء مجلة "شعر". احتفى هؤلاء به كصاحب قصيدة ذات مذاق خاص، تنفتح على مسالك جديدة، تتجاوز في مناخاتها ومجازاتها تجارب الرواد. فوضويته وضجره من الأضواء، أبعدا شعره عن اهتمامات النقّاد، فكُرّس واحداً من أبرز تجارب الستينيات، من

دون فحص دقيق لمنجزه السابق، وخصوصاً أنّ بواكيره الشعرية أقدم من هذه الحقبة، ربّما لأنّه تأخر في إصدار مجموعته الأولى "الراية المنكّسة" حتّى عام ١٩٦٢.

سليل القرامطة أتى مائدة الشعر من منطقة الظلّ. كتب ذاته برومانسية غنائية عذبة، لا تخلو من تشاؤم مبكر، فقد نكّس رايته قبل هزيمة حزيران (يونيو) بسنوات. هذه الهزيمة نكّست رايات الشعراء جميعاً، لكنّ راية علي الجندي كانت تعبّر عن تمرّد شخصي واحتجاج وجودي، لطالما طبع سلوكه وأشعاره. كأنه بودلير عربي في متاهة الوحشة والغربة والألم و... "أزهار الشر".

غنائيّته تأخذ شكل الحداء والمراثي، وتنشد موتاً متجدداً، وهزائم دائمة تحيق بالروح. هكذا يستدعي قطري بن الفجاءة أحد شعراء الخوارج، تارةً، وطرفة بن العبد طوراً، ليؤكد مأساته وفاجعته وتمرّده على عالم مبعثر ومتصدّع" إن البلاد تضيقُ، تغدو في قياس القبر... جرّوني بعيداً واجعلوا كفني عريضاً واسعاً حتى أرى من عروة الوطن بقايا صورة المنفى". هذه السوداوية نجدها حتى في عناوين دواوينه "النزف تحت الجلد"، أو "صار رماداً" أو "الشمس وأصابع الموتى".

اختار حياة الهامش والتسكّع، وكان يردّد: "كتابة تجربتي تحتاج إلى جرأة هنري ميللر" لكنّ الجندي من مقلب آخر، شاعر الاحتفاء بالجسد والموت، فهما أقنومان أساسيان في تجربته المنبثقة عن ذات تكتب آلامها الخاصة، من دون الالتفات إلى بلاغة زخرفية. يعتمد وزناً إيقاعياً واحداً في كتابة قصائده، مرتهناً لشجن حياتي عميق، رافقه من صحرائه الأولى السلمية: "لم يعد بيننا سوى: مرحبا آه يا امرأة/ فالقناديل أُخمدت والرياحين مطفأة... أيّنا ضلّ دربه...؟ أيّنا عاف ملجأه".

عمل علي الجندي في الصحافة الثقافية الدمشقية بمزاج الشاعر، فكان ملاذاً لمعظم تجارب شعراء السبعينيات. يروىٰ أن سليم بركات حين أتىٰ دمشق، ذهب إلىٰ مكتبه متهيّباً. وقبل أن يدخل المكتب خلع حذاءه عند الباب، وصافح الشاعر بارتباك. لكنّ الجندي أخذه بالأحضان، ودعاه تواً إلىٰ حانة قريبة لإعجابه بقصيدة له، كان قد أرسلها في البريد. المناصب السياسية التي حازها في شبابه كـ"مدير الدعاية والأنباء" تركها وراءه، ليعيش حياة الصعاليك والعشاق. صار سلوكه مقياساً وبوصلةً لكل الشعراء المتمردين الذين أتوا بعده، علىٰ عكس أشعاره التي ظلت بلا مريدين، وبمنأىٰ عن الفحص النقدي الدقيق، نظراً إلىٰ خلوها من الشعارات البرّاقة والهتاف.

أفول الحياة الصاخبة في دمشق مطلع التسعينيات، ورحيل أصحابه القدامىٰ، أصاباه بالضجر والوحشة. قرر فجأة الاستقرار في مدينة اللاذقية، ليعيش عزلة لم يخترها، وخصوصاً أنّ المؤسسات الثقافية الرسمية أهملته، ولم تكرّمه بما يستحق.

ذات يوم في أواخر التسعينيات، قصدنا علي الجندي في اللاذقية. قيل لنا إنّه لا يخرج من بيته. وحين قابلناه بعد عناء، صدمنا بشخص آخر أمامنا، هدّه العمر، والصمت، و...الفقر. هذا الشاعر ابن العائلة العريقة في الأدب والسياسة، الأخ الأصغر لسامي الجندي وعاصم الجندي، عاش سنواته الأخيرة في غرفة وصالة متواضعة في زقاق ضيّق.

اتفقنا يومذاك علىٰ موعد في فندق "الكازينو" علىٰ شاطئ البحر، فجاء إلىٰ الموعد تماماً بكامل ارتباكات العزلة، يتأبط دفتراً يضمّ آخر قصائده، وما يشبه اليوميات النزقة. نقلّب صفحات الدفتر فنقرأ: "إنني الجرح

والسكين". كانت إجاباته عن أسئلتنا متعثرة ومبتورة وحائرة، كأنّ "أبو لهب" صار واحداً من أحد الزهّاد الذين هجروا فتنة الدنيا.

ابن الصحراء اختار البحر لترميم عطب حياته في العاصمة. يقول متبرماً: "كتبت عن الصحراء، ولا أزال أعيش فيها. لم أغادرها أبداً. وظلّ البحر حلماً مستحيلاً: أين هو يا ترى؟". لهذه الأسباب ربما أوصى بأن يُدفن في مسقط رأسه السلمية، إلى جانب شجرة عتيقة متاخمة لباحة بيت العائلة... وعلى مقربة من ضريح محمد الماغوط، وسليمان عواد، وطيف المتنبي الذي عبر هذه الصحراء ذات يوم بعيد...

سليم بركات: الكردي العابر بنعالٍ من ريح

يقع نصّ سليم بركات في خانة الكتابة المارقة والنبرة الشعرية التي لا تشبه غيرها في المعجم. هذا الشاعر الرجيم ألقى حجارة ثقيلة في ماء الكتابة الراكدة، فأحدث زلزالاً في اللغة. وكان على "أباطرة" الشعر السوري أن ينتبهوا بجديّة وريبة وحذر إلى أبجدية جديدة، اخترعها الشاب العشريني الذي أتى كالعاصفة إلى دمشق مطلع سبعينيات القرن المنصرم. وإذا به يلفت الانتباه إلى جغرافيا مهملة ومنكوبة ظلت تاريخياً على تخوم الكتابة والحياة والهامش. لم يكن أحد قد سمع في دمشق أو خارجها، بقرية تدعى "موسيسانا" كي تكون عنواناً لقصيدة بتوقيع شاعر مجهول من أقصى شمال البلاد أو ما يسمّى "الجزيرة السورية". هذه المنطقة التي لطالما كان يُنظر إليها كمنفى بعيد وغامض ومخيف. لكنّ سليم بركات كان كائناً شرساً مثل قصيدته تماماً، وسرعان ما أحس بغريزته أنّ دمشق ضيّقة على نصّه وعلى بلاغته النافرة، فشدّ رحاله إلى بيروت. هناك، أثار عاصفةً أخرى إلى درجة اضطرّ أدونيس معها إلى أن يعترف له: "فاجأتني وقلّما أُفاجأ". هكذا انخرط في مشروع مجلة "مواقف" فور بدايته، قبل أن يفترق عنه لاحقاً بسبب تباعد الأهواء والنيات، لتقوده خطاه إلى دروب محمود درويش إثر صدور مجموعته الشعرية الأولى "كل داخل سيهتف لأجلي،

وكل خارج أيضاً" (١٩٧١). إذ بادره مرة "أنت وحشيّ، نفور جداً. لماذا لا تقول مرحباً؟". هكذا، ستنشأ صداقة عميقة بين فتى الشمال الكردي، وشاعر الثورة الفلسطينية في رحلة تيه طويلة... وسيردّ محمود درويش التحية إلى صديقه المنفي الأبدي في قصيدة آسرة بعد سنوات طويلة من العمل شريكين في مجلة "الكرمل" وشريكين في التيه. كانت القصيدة بعنوان "ليس للكردي إلا الريح". يقول فيها: "يعرف ما يريد من المعاني. كُلُها عبثُ. وللكلمات حيلتُها لصيد نقيضها عبثاً. يفضّ بكارة الكلمات ثم يعيدها بكراً إلى قاموسه. ويسوس خيل الأبجدية كالخراف إلى مكيدته".

مجلة "حجلنامة" التي تصدر باللغة العربية في استوكهولم، خصّصت عدداً منها لتجربة صاحب "فقهاء الظلام" الذي استقرّ به المقام في العاصمة السويدية منذ عقد من الزمن. يقول سليم بركات عن منفاه الحالي: "في المطبخ، تحديداً، أضع خططاً للقيامة: قراءة في كتب مرهقة. قياس شفير النحو وهاوية الصّرف. نحت علوم هاربة، تتماوج مع البخار في آنية الطبخ. إقامتي هي هنا، في مطبخ دولة من الأفاويه والتوابل تمتحنني وأمتحنُها، مستطلعاً من النافذة، أبداً، دورة الأزل الصغير: قراءة. صمت كثير. تطريز عائلي على قماش المصادفات العائلية. كتابة. في المساء تتشاجر الصور والكلمات في أسطر الشعر فيها، فلا أتوسّط للجمها.. كتابة يُضرِبُ شخوص الرواية فيها، أحياناً، فلا يحضرون. ربع ساعة قبل الثانية عشرة، لا أجاوزها، مغادراً كهف الحياة إلى عراء النوم". يعترف سليم بركات بأنّ اللغة منفى لأنّها الحدود الاجتماعية والدينية للمخيّلة،أما أكاذيب الشكوى عن منافي اللغات الأخرى (غير الأم المُرضعة)، فعليها أن تُستبدل بالمساءلات الكبيرة في الهوية. ويضيف موضحاً "الهوية هي القلق. واللغة رطانة". لم يكتب صاحب "الريش" (١٩٩٠) في اللغة الكردية، لأنّه كما

يقول لا يجيدها إلا شفاهاً، وتالياً لم يشعر يوماً بأنّه منفي "لأنني لم أكن في يوم ما أملك ما هو نقيض المنفى". ويرى أنّ اللغة العربية "إثراء هائل لهويتي الكردية. وهي الحرّية التي يُقدّم بها ألمي اعترافه إلى المكان". سطوة المكان ولذة الحكي والمكاشفة سوف تكون بوصلة سليم بركات لاكتشاف خرافة الكون وقلق الكائن المهمل، وتراجيديا المنسيين. هكذا، سيكتب باكراً سيرة طفولته في "الجندب الحديدي" (١٩٧٩)، ثم سيرة صباه في "هاته عالياً، هات النفير على آخره" (١٩٨٠). وإذا به يضيء فضاءً سحرياً وغرائبياً معجوناً بالخراب، عن أمكنة مكلّلة بالغبار والنسيان وبروق الشمال وطفولة ممزّقة ومنكوبة ومليئة بالذعر. وبقدر ما كانت هذه الطفولة الخرقاء مدهشة بالنسبة إلى الآخرين، كشفت من جهة أخرى عن محنة لا توصف ومسلخ للألم والقسوة والهباء. كأنّ هذه الطفولة المعذّبة لا تُكتب إلا عبر بلاغة وحشية كالتي اخترعها سليم بركات في وصف مصائر الشمال، وملهاته السوداء. ولعل هذا ما جعل الطاهر بن جلون يصف السيرة بأنها "أعجوبة نقية وكتابة مجنونة وخطرة مترعة بالشعر رغم كل هذا العنف". لن يغادر سليم بركات مأساة الشمال وملهاته في رواياته اللاحقة وستكون أعمال مثل "أرواح هندسية" و"الريش" و"معسكرات الأبد" اقتصاصاً أكبر من ذاكرة لا تكفّ عن استدعاء شخوص وأمكنة وحيوانات ونباتات برية. كل ذلك في سجادة لغوية تمزج ما هو شعري بسرد أخّاذ يستدعي شبكة معقّدة من الذكريات والأحلام والتجارب والأسماء الغامضة والألغاز وفلسفة تبيّن "عبثية الوجود وسفاهة شؤون الإنسان" واشتغال صريح على الحدس والغريزة في إعادة بناء عالم متصدّع. عالم لفرط غرابته وواقعيته، يبدو في نهاية المطاف، كما لو أنّه أسطوري. ويفسر سليم بركات وعورة مناخاته الروائية بالقول "رواياتي صعبة. أعرف ذلك.

فسيفساء مدروسة متقاطعة الواقع كلعبة بلا ميثاق. كتابتي اشتغال قدري عليّ واشتغالي على قدري. لكن أين يفترق سليم بركات الشاعر عن سليم بركات الروائي؟. يفسر هذا الاشتباك البلاغي بقوله "لست حذراً قط في شعري، ما دمتُ غير معنيّ بحدود فيه. ولست حذراً في الرواية أيضاً، ما دامت تتسع أكثر لكمالها المُحيّر". وهو ما يلفت إليه عباس بيضون بقوله "إن صنيع سليم بركات في اللغة يشبه صنيع النحّات الذي يستنطق مادته. ولعلنا لا ننسى ذلك النحّات الذي قال إنه لا يفعل سوى أن يزيل الزوائد عن الحجر". أما أمين صالح فيقول "مع سليم بركات، نكتشف سحر اللغة وفتنة الصور وبهاء المخيلة وغفلة الكائن فيما هو يرتقي لاهياً سلالم المأساة". النص الذي هتك قداسة اللغة بنقيضها وأطاح المألوف الروائي العربي بعناصر تستقطب الجنون والهذيان والشك والحلم واستلهام الرموز وتفكيكها والتنقيب في مضائق المحكي، ظلّ بمنأى عن النقد الرصين ربما بسبب تمنّعه واستراتيجياته المغايرة في التشظّي والغموض والغرابة والفتنة الجارحة. ذلك أنّ شخوص سليم بركات وكائناته السحرية، تثير أسئلة عصيّة ومآزق وجودية وقدرية وميثولوجية، أقرب ما تكون إلى متاهات بورخيس. ما يستدعي سؤالاً جدياً: هل هناك مؤامرة فعليّة ضد سليم بركات وإلا فما تفسير سرّ الصمت المريب تجاه منجزه الاستثنائي وحياته المبعثرة من منفى إلى آخر؟.

منذر مصري يستأنف صفيره

منذر مصري شاعر عاثر الحظ وشقي على نحو ما، لكنّه يتمتّع بحضور استثنائي في المشهد الشعري السوري. ظلّ بمنأى عن ضجيج العاصمة، واحداً من "أهل الساحل" يرسم ويتسكع بلا مبالاة. ومع ذلك لم يغب عن المشهد الشعري العربي. مجموعته الأولى "بشر وتواريخ وأمكنة" (١٩٧٩)، مرجع استند إليه شعراء قصيدة النثر المحاصرون في دائرة الشبهات. لكنها مع منذر، اكتسبت شرعية من نوع خاص، لجهة نبرتها واحتفاليتها بالحياة العادية. قصيدة محرّمة ومشتهاة، عصيّة على الوصفات الجاهزة، ربما لفرط سحرها وغرابة عمارتها وديمومتها. شاعر يتنزه برداء خفيف وحذاء رياضي، ويصفّر ألحاناً مرحة كانت في نظر كثيرين مجرّد نوافل. لم يجد القارئ أعشاباً ضارة تسللت إلى حقل القصيدة، بل حيوات ضاجة وشهوات عارمة. فما ليس شعراً في عرف الآخرين، يغدو في مختبر منذر مصري شعراً، من التفاتة ما، من لقطة عاجلة على ظلال الأشياء والكائنات النائمة. بعد مكابدات طويلة مع الرقابة، تمكّن منذر مصري أخيراً من الإفراج عن أعمال بداياته التي صدرت متأخرة في مجلد ضخم بعنوان "المجموعات الأربع الأولى". يضم المجلد مجموعته الشعرية الأولى "آمال شاقة" التي انتظرت ٢٨ عاماً كي تخرج إلى العلن، إضافة إلى "بشر وتواريخ وأمكنة" و"كن رقيقي" و"دعوة خاصة للجميع". كتب منذر معظم

قصائده الأولى في خندق على الجبهة، خلال لحظات الضجر والانتظار الطويلة، في ليالي البرد والوحشة والعراء. المدهش أن هذه القصائد تدور في فلك آخر، ليس للحرب مكان فيها، عدا إشارات عابرة إلى "البندقية للصور التذكارية والبوط للنزهات". على أن هذا الشاعر، سوف يجترح قصيدته الخاصة في "بشر وتواريخ وأمكنة"، لتكون نقطةَ ارتكاز أساسية لمجمل تجربته الشعرية اللاحقة، في احتداماتها وشفافيتها وتوقها إلى الطيران بأجنحة النشوة الذاتية بعيداً من صخب الجموع. شاعر ذاتي بامتياز أفلتَ من سطوة الايديولوجيا التي وسمت تجارب مجايليه. ليس لديه شعارات يتغنى بها أو رطانة يبثها بين السطور، بل نبرة خفيضة بقي مخلصاً لها بأقصى حالات المكاشفة والوجد. ولهذا السبب بالتحديد، عبر صاحب "الشاي ليس بطيئاً" (٢٠٠٤) برزخ السبعينيات... بأقل قدر من الخسائر. وامتزجت تجربته بتجارب شعراء الثمانينيات وما بعدها، كأنها تسبق زمانها وتبذر ترابها بسماد آخر، يمنحها الألق والدهشة والخبرة و"امتداح العيش". يوضح صاحب "مزهرية على هيئة قبضة يد" (١٩٩٧) خصوصيته الشعرية: "كنت أؤمن بتفلّت الشعر من أي تعريف أو قالب أو أسلوب. أكتب على هواي، وأرفض أن أفكر في ما أكتب، معتبراً اختلافي عن كتابة الآخرين هو كل شيء". ويستدرك متسائلاً: "ولكن ماذا يعني أن أكون شخصاً آخر؟ هكذا انزاحت كتابتي لأن تكون ما يخصني ولأن تكون صورتي الشخصية. لولا تلك الأوهام، ما كان لي أن أكتب". هناك احتدامات داخلية تعزز خصوصية تجربة منذر، في ذهابها إلى تشخيص المجردات وتوغلها في الايروسية، خصوصاً في "كن رقيقي" (نديمي في الرقة). تطالعنا هنا قصائد شهوة ومناخات حميمة وآثام وآثار ندم وسرد متقطع الأنفاس. حتى إن القصيدة تبدو كما لو أنها لا تريد أن تقول شيئاً

لفرط توترها: "من بعيد نسمع حصانه يصهل، ونعلم، حين يكتب بكل قواه عنها. لا تزيد سرعته عن لهاث قدميه". سوف يتوغل منذر مصري في الحسيّة على نحو صريح في قصائد لاحقة، كتبها في الفترة نفسها تحت عنوان "داكن" (١٩٨٤). لكن هذا الديوان الملعون سُحب من المطبعة بعد طبعه مباشرة (١٩٨٨) وأُتلف لاعتبارات رقابية.

في ذلك الصيف من عام ١٩٨٩، أنهى منذر مصري تصحيح البروفة الأخيرة من ديوانه "داكن"، ثم سلّمه إلى مديرية التأليف في وزارة الثقافة السورية، منتظراً صدوره قريباً. حمل مدير المطبعة النسخة المنقّحة من الأخطاء الطباعية إلى منزله، كي يودعها المطبعة في الغد. بالمصادفة، ألقت زوجته التي تعمل مديرة لإحدى المدارس الثانوية، نظرة على الكتاب، وراحت تقلّب صفحاته بلا مبالاة، إلى أن وقعت عيناها على بعض العبارات "الخادشة"، كما تهيأ لها، فنبّهت زوجها إلى محتويات الكتاب الملعون.

استنفر مدير المطبعة، وأجرى اتصالاته مع الجهات المختصة، فصدر أمر بإعدام الكتاب. سوء الحظ لم يتوقّف عند هذا الحدّ. حين نشرت مجلة "الناقد" البيروتية (١٩٩٢) إحدى قصائد المجموعة، وعنوانها "ساقا الشَّهوة"، قررت الرقابة السورية إتلاف الصفحات المخصّصة للقصيدة، والسماح بتداول المجلة. هكذا توقّف عدّاد النشر لدى منذر مصري قسرياً، طوال عقدٍ كامل، وتراكمت مخطوطاته الشعرية، بعدما نجا كتابه الأول "بشر وتواريخ وأمكنة" (١٩٧٩) من عتمة الأدراج. لكن هذا الكتاب سيكون منعطفاً جذرياً في مسار قصيدة النثر السورية، بعد البئر العميقة التي حفرها محمد الماغوط، أواخر الخمسينيات، في الذائقة الشعرية. ذلك أن معظم جيل السبعينيات، أتى قصيدة النثر من الباب الموارب، بعد تجارب طويلة في شعر التفعيلة التي عاد إليها لاحقاً، كنوع من الارتداد

الجمالي. وحده منذر مصري، بالإضافة إلى رياض الصالح الحسين الذي مات باكراً، واصل تأصيل قصيدة نثر بمذاق خاص، كان بمثابة الثمار المحرّمة لجيل الثمانينيات وما تلاه، لجهة حراثة الأرض الوعرة للذات، والحفر في الظلال، وردم المسافة بين الشفوي والمكتوب. "هزائم" هذا الشاعر في النشر، لم توقفه عن الكتابة، وتفتيت صخور العزلة بمعوله الخاص والمتفرّد إلى حدود الدهشة، كما عوّض بعض خساراته عن طريق الرسم والجاز والسباحة وتشجيع فريق "حطين" الرياضي في اللاذقية التي لم يغادرها قط. هاجرت قصائد صاحب "مزهرية على هيئة قبضة يد" إلى خارج جغرافيتها الضيّقة بسطوة اختلافها أولاً، وقدرتها على التحليق بعيداً، وبات مرسمه في "حي الأميركان" في اللاذقية، محطة أساسية لكل من يزور المدينة من أصدقاء الشعر. قبل ٨ سنوات، وبعد تأسيسه "دار أميسا"، تشجّع الصديق خالد خليفة بأن نفض الغبار عن قصائد منذر المتراكمة، وطبع الجزء الأول من أعماله الكاملة. هكذا شهدت أربع مجموعات النور مجدّداً، فيما تابعت مجموعات أخرى طريقها إلى بيروت، ما جعل الشاعر يعلّق بالقول: "كأنه شيء يحدث لشاعر ميت"، فيما بقيت "داكن" في الأدراج. اليوم بات هذا الكتاب الملعون والمارق في متناول اليد، إذ بادرت "دار أرواد" في طرطوس أخيراً إلى طباعته، بصحبة قصيدة "ساقا الشَّهوة" بتوقيع "منذريوس مصريام"، مستعيراً عباءة شاعر إغريقي ضال. ليست الإيروسية نقطة الجذب الوحيدة في هذه المجموعة. هناك عوالم أخرى مخبوءة ومهملة وخشنة، وقبل ذلك كله، الاعتناء بفحص ماهية الشعر من الداخل، واختبار اللون والصوت والصمت، كأن منذر مصري يتوغّل في أزقّة، لم تختبرها أقدام الآخرين، وقد تلطّخت يداه ببقايا توت برّي، ورمال، وعريّ، وشهوات، و"غربان تفرد وتطوي أجنحتها".

رياض الصالح الحسين: لا أحد يغنّي سوى الساطور

وصل رياض الصالح الحسين (١٩٥٤ ـ ١٩٨٢) إلى مائدة شعراء جيل السبعينيات متأخراً، فأضاف محمد جمال باروت اسمه إلى القائمة على الفور في كتابه المفصلي "الشعر يكتب اسمه" (١٩٨١)، بوصفه الكتاب النقدي الأول الذي رصد خرائط قصيدة النثر السورية، في منعطفها الثاني والحاسم، بعد قصيدة محمد الماغوط الرائدة والاستثنائية. انضم رياض إلى خانة الشعراء الشفويين، وفقاً لتصنيف باروت، في واجهة شعرية اشتملت على أسماء كان لها حضورها المفارق في المشهد الشعري السوري مثل نزيه أبو عفش، وبندر عبد الحميد، ومنذر مصري. هكذا وقفت قصيدة هذا الشاعر الشاب، خصوصاً في مجموعته الأولى "خراب الدورة الدموية" (١٩٧٩)، عند تخوم هذه التجارب، لجهة الحساسية، والخلائط الجمالية التي تكوّنت منها، إذ لم تتخلّص تماماً في بعض نصوصها، من النبرة الإيقاعية التي تنطوي على مفهوم غائم لتطلعاته الشعرية الخاصة، فيما أكد حضوراً صريحاً، في مجموعته الثانية "أساطير يومية" (١٩٨٠) وما تلاها، متفلّتاً، إلى حدٍ ما، من شوائب الآخرين. بقيت ظلال الماغوط ـ على نحوٍ خاص ـ تحوم في فضائه الشعري، وإن من البوابة الخلفيّة، من دون أن نهمل النظرة الكونية للعالم التي وسمت نصوصه الأولى، بتأثير ريح الشعر العالمي

المترجم، من نيرودا وناظم حكمت، إلى جاك بريفير، ويانيس ريتسوس وآخرين.

وسيجد رياض مفاتيح شعرية تخص تجربته مباشرة: البساطة والوضوح. وهذا ما يشير إليه عنوان مجموعته الثالثة "بسيط كالماء، واضح كطلقة مسدس" (١٩٨٢)، ولعل انحيازه لهذين المفهومين، منح قصيدته فرادتها ودهشتها وخصوصيتها، وقبل ذلك انحيازها الصريح لمفارقات الحياة اليومية، حين تتكئ على مفردات مألوفة، لم تكن شأناً شعرياً خالصاً. لكنه في المقابل، لم يتخلَّ في بناء قصيدته عن إرث الماغوط في استثماره لـ "كاف التشبيه"، كقوله "أنا أنتظرك الآن/ حزيناً كرسالة لم تصل/ ووحيداً كفزّاعة عصافير"، و"شعرها يتطاير مع الريح كالعصافير الخائفة". كما سيؤثث نصوصه بنبرة احتجاج ساخطة، كان أسس لها بامتياز نزيه أبو عفش. يقول: "لا فائدة من الصراخ/ ما دام الصوت لا يخرج من زنزانة الفم/ لا فائدة من البكاء/ ما دامت المناديل لا تكفي لتجفيف الدموع/ لا فائدة من الطريق/ ما دامت الأقدام مدجّجة بالسلاسل". على أن نبرة السخط ستعلو أكثر، تبعاً لخيباته الشخصية، وكمحصلة مضمرة لعلّة الصمم التي رافقته باكراً، وأضفت نكهة مختلفة على علاقته بالآخرين من جهة، وتعويضها بالكتابة من جهةٍ أخرى، بنوعٍ من التحدّي المعلن. إصراره على كتابة قصائد إيقاعية، مثل "سطور من كراسة الحطّابين الأشرار" في بداياته الشعرية، هو محاولة صريحة لتجاوز محنته، حين يكثر من ترداد مفردات مثل الأغاني والموسيقى، والرقص، كأن شيئاً لم يحدث لحواسه، من دون أن نتجاهل حسّه العالي في إعلاء شأن العدالة المفتقدة، فقد كانت قصيدته تذهب إلى احتجاج كوني عمّا يحدث في العالم من عنف

وحروب وطغيان، فيما تنطوي من جهةٍ أخرى على عذاباته الداخلية ومكابداته كعاشق سيء الحظ، كما يقول في إحدى قصائده.

وهنا تبزغ التجربة الشخصية كملاذ شعري آسر ومدهش ونافر. من يعرفه عن كثب، لن يستغرب معجمه الشعري الذي ينتسب بجلاء، خصوصاً في نصوصه الأخيرة إلى "شعر التجربة"، وفقاً لتصنيف أرشيبالد مكليش. هذا الكتاب الذي ترك أثراً واضحاً في تطلعات هذا الجيل والجيل الذي تلاه في تأصيل مفاهيم جديدة للشعر.

سنقع من دون عناء إذاً، على تفاصيل غرفته في حي الديوانية الدمشقي، وولعه بالزهور، ويومياته في مكتب الدراسات الفلسطينية، وعشقه لزميلته في العمل، وستنعكس مرايا هذه العلاقة في قصائد كثيرة، محمولة على الشغف والوجع والهجران، لينتهي بصدمة عنيفة، أودت به إلى موتٍ مبكر في ذلك المساء الخريفي الفاجع من عام ١٩٨٢ في "مستشفى المواساة" في دمشق. نجزم أن رحيل رياض الصالح الحسين المباغت، كان نتيجة صدمة عاطفية ونوعاً من الانتحار للفت انتباه من كان يحب بسبب هجرانها له، إثر خيانته العابرة لها، مع فنانة تشكيلية معروفة. لم يشفع له إهداء كتابه الأخير لها "وعل في الغابة" (١٩٨٣) الذي صدر بعد رحيله، في ترميم ما انكسر. اللافت أن الشاعر وزّع ديوانه هذا بين اقنومي الحبّ والموت في معادلة متكافئة، كنهاية لرحلة قصيرة، كان بدأها باعتماد المفارقة بين خندقين متناقضين، إلى ما يشبه ألعاب الطفولة، في بناء قلاع رملية، ستجرفها سطوة الخراب الذي طال الدورة الدموية أولاً، رغم محاولته أسطرة اليومي والمعيش، خلافاً لمعجم الآخرين، وسيغلق القوس على قصائد "عن الموتى" كأنه كان يرثي نفسه بصمت. ومثلما أضفى الماغوط جحيمه الشخصي على العتبات الأولى لنصوص رياض، رمى الأخير بحممه على

تجارب شعراء الثمانينيات، في اكتشاف أهمية الذات وما هو "متروك جانباً". بات لكل شاعر غرفته، ووروده الذابلة، وكرسيه المهجور في الحديقة، وهزائمه العاطفية التي لم تقع غالباً، وحصته في مواجهة الطغاة، وقبل ذلك كله، استعارة صلصال قصائده، لترميم خزف مكسور ومستعار في الآن ذاته، إلى أن صمت معظم أبناء هذا الجيل تقريباً، في إشارة إلى هشاشة هذه التجارب، وحاجتها إلى صقلٍ بلاغي آخر. ما إن خفت حضور رياض الصالح الحسين في المشهد الشعري السوري قليلاً، لغياب المواكبة النقدية من جهة، ونفاد مجموعاته الشعرية الأربع منذ سنوات، وعدم طباعتها مجدداً من جهةٍ ثانية، حتى اكتشفته المواقع الالكترونية على الانترنت، بدهشة من يدخل غرفةً سحرية ويجد كنزاً مهملاً. وإذا بالمقاصد الشعرية في مكانٍ آخر، أمام سيولة الصور المبتكرة، ومهارة البساطة، والقدرة على إنشاء قصيدة من مفردات لطالما كانت متروكة في الجوار، فانكب على قراءته جيل جديد، وجد فيه أيقونته المفقودة، لتعبر قصيدته الحدود المحلية عبر مواقع التواصل الاجتماعي، من دون جواز سفر، كأنها مكتوبة للتو "يا سورية الجميلة السعيدة كمدفأة في كانون يا سورية التعيسة/ كعظمة بين أسنان كلب/ يا سورية القاسية/ كمشرط في يد جرّاح/ نحن أبناؤك الطيبون/ الذين أكلنا خبزك وزيتونك وسياطك/ أبداً سنقودك إلى الينابيع/ أبداً سنجفف دمك بأصابعنا الخضراء/ ودموعك بشفاهنا اليابسة/ أبداً سنشقّ أمامك الدروب/ ولن نتركك تضيعين يا سوريا/ كأغنية في صحراء"، و"ثمرة ثمرة، تقطفين أيامي، يا بلادي الجميلة، فاستمع: لا أحد يغنّي سوى الساطور".

هذا شاعر عبر كشهاب خاطف، في فضاء الشعرية السورية الجديدة، وترك حبره طازجاً إلى اليوم.

تعالوا نعيد اكتشاف أحمد الصافي النجفي!

ندرة الكتب النقدية الرصينة التي تناولت تجربة الشاعر العراقي أحمد الصافي النجفي (١٨٩٦ - ١٩٧٧)، برغم فرادة شعره، وخصوصية حياته، وعزلته، شجّعت محمد مظلوم على نبش تراثه الشعري وفحص نصوصه عن كثب، في قراءة نقدية منصفة، وعميقة، وشاملة، بعنوان "أحمد الصافي النجفي: الغربة الكبرى لمسافر بلا جهة". يضع الشاعر والناقد العراقي تجربة هذا الشاعر الشّريد في صلب الحداثة الشعرية العربية، مستغرباً إهمال منجزه النوعي الذي يتفوّق على مجايليه وما تلاهم من تيارات استحوذت على ما عداها من تجارب لافتة، وإذا بشاعرنا المحاصر بين جيلين، جيل الكلاسيكيين، وجيل الحداثيين "ملك العزلات المتوّج بشتّى نعوتها وسيميائها". هكذا يخترق عزلة النجفي مرتين: عزلته الكبرى في حياته، وعزلته بعد موته، متوغلاً في متن نصوصه الإشكالية، بقصد إضاءة المناطق الأشدّ عتمةً في تجربته (التمرّد والاغتراب والعصيان).

لا تقل السيرة الشخصية لهذا الشاعر البدوي الذي لم يتخلّ عن زيّه التقليدي إلى آخر حياته، بكوفيته وعقاله، سواء خلال وجوده في العراق أم دمشق أم بيروت التي كانت آخر محطاته في غربته الطويلة، عن غرابة شعره وفتنته الجمالية. تحمل سيرة صاحب "شرر" كل النقائض في إطارٍ واحد،

فهـو الأعجمـي في العائلـة، والـضائع في شيراز، والغريـب في العـراق، والشّريد في دمـشق، والمنفـيّ في بـيروت، مـا خلـق منـه نموذجـاً فريـداً في الموروث الـشعري العـربي، وشخـصية نـافرة "غـير قابلـة للانحنـاء أمـام العواصف". وهذا ما تشير إليه سلمىٰ الخضراء الجيوسي في دراسـتها عنـه، إذ رأت أن نمط حياته أضفىٰ " وزناً وقوة روحية علىٰ شعره". لكـن صـفة "المنشقّ" كلّفته كثيراً، علىٰ دروب الحريّـة الفرديـة، منـذ أن خلـع "لبـاس المشيّخة" في النجف، في خطوة مبكّـرة للتمـرّد علىٰ محيطـه الـديني، معلنـاً خصومته مع العالم. وقد وجد في أبي العلاء المعرّي لجهـة العزلـة والتـشاؤم واللايقين، والمتنبي في قلقه وترحاله وغربته، مـلاذاً فكريـاً صـلباً، قبـل أن يقارب تجربة عمر الخيام روحيّاً.

في دمشق التي استقرّ فيها طويلاً، بناءً علىٰ نـصيحة طبيبـه في استنـشاق هواء بساتينها، أخضع نفسه إلىٰ عزلةٍ أخرىٰ، في غرفة بائسة، لطالما وصـفها في قـصائده، لكـن الانخـراط في اليـومي، وقـصيدة الأشـياء، والقـضايا الشخصيّة، التي سيتبناها الحداثيون، بعد عقود، بوصفها فتحـاً في الـشعرية العربية، لم ترقَ لبعض نقّاد عصره، مثـل مـارون عبـود، نظـراً لإسرافـه في استخدام جماليات مغايرة، مستلّة من مشهديات الحياة، فـيما وجـد صـلاح الأسير أن النجفي "فوتوغرافي الـشعر العـربي الحـديث"، ويلفـت جـلال الخيّاط إلىٰ زاوية أخرىٰ بقوله عنه إنه "أول شاعر عـربي يخرج علىٰ طـوق الأغراض الشعرية المقنّنة، كما يجوب مفازات غريبة غير مطروقـة". يـزاوج محمد مظلوم خلال نبشه في تراث هذا الشاعر شبه المجهول لقرّاء اليوم، بين سيرته الشخصية المفعمة بالأسىٰ والترحال والتجاهل، وكيميـاء شـعره، إذ "أحال هذا البدوي ذو الحواس المستنفرة المثقفة، كـلَّ مـشاهد الواقـع مـن حوله إلىٰ نوعٍ من الأسطورة". هو إذاً "المختلف في عصرٍ مؤتلـف"، ذلـك

أن ديوانه الأول "الأمواج" (١٩٣٢)، أثار آراءً نقدية متباينة، تؤكد على نبرته الجديدة المتمرّدة على الأغراض الموروثة، فهذا شاعر لم يتورّط في مدح الملوك والحكّام، كما فعل بعض مجايليه. وبالكاد نجد شعراً غزليّاً بين قصائده. وحين يلجأ إلى الرثاء، فهو يرثي كلباً، لكنه سيسرف في الهجاء، من دون أن يذكر أشخاصاً بعينهم، إنما يوجه هجاءه نحو الجماعة، والنخبة، كنوع من القطيعة الكاملة مع سلوكيات حياتية، يرى ضرورة هتك مستورها، وإدارة ظهره لها تماماً، نحو فردانيته الطليقة في عراء العزلة، معزّزاً ذلك برفض أي ملكيّة طوال حياته، أو الانتساب إلى حزب، أو مؤسسة، في نزوع دائم إلى "الانشقاق". وهذه ما نجده في مقدمة ديوانه "شرر" بقوله "عندي لكل جديد لذّة، وحسبي لذّة الكشف، إن فاتتني لذّة المُكتَشف"، بهذه الروح المتمرّدة أنشأ عزلته المختارة، بعيداً عن الحشود والزحام، إلى درجة التحرّر المطلق من فكرة الوطن بمعناها المتداول: "أقولُ: مالي وطن واحد/ فموطن الشاعر كلُّ الجهاتْ". ومن هذا الباب سيبني مدينته الشخصيّة التي لا تشبه مدينة أفلاطون، أو السيّاب، أو بودلير، وفقاً لما يقوله مظلوم، بل تنهض على طبائع البشر، مؤكداً على الخراب الإنساني في المقام الأول.

أصدر الصافي النجفي عشر مجموعات خلال حياته، فيما صدرت في بغداد المجموعة الكاملة لأشعاره غير المنشورة، بعد رحيله، وتضم خمسة عناوين. وسنعثر في هذا الكتاب على مختارات وافية من أشعاره، في طواف جمالي آسر، يعيد الاعتبار إلى شاعر متفرّد حقاً، بإمكاننا أن ننظر إلى منجزه، من دون تردّد، كأحد آباء الحداثة الشعرية العربية بامتياز، وتالياً، إعادة اكتشافه نقديّاً، من منظور مختلف.

ولكن متى توقّف الجدل حول رباعيات الخيّام؟

رباعيات عمر الخيّام مجدّداً! لكن متى توقّف الجدل حول الرباعيات وصاحبها؟ الحيرة بين صورة الفيلسوف والعالم والمتصوّف من جهةٍ، والشاعر الشهواني المتهتك، من جهةٍ ثانية، وضعت هذه الأشعار فوق الموقد على الدوام، لتشعل نيران لغات كثيرة، و"خيانات" لا تنتهي، منذ أن وقعت نسخة مصوّرة من الرباعيات بين يدي الشاعر الانكليزي إدوارد فيتزجيرالد كهدية نفيسة من صديقه إدوارد كارل، حصل عليها من مكتبة كلكتا في الهند. قام فيتز جيرالد بترجمتها تحت عنوان «مئة رباعية ورباعية» (١٨٥٩)، تيمّناً بكتاب "ألف ليلة وليلة"، مخاطباً بذلك المخيّلة الأوروبية الاستشراقية حيال المكبوت الفارسي. وإذا بالرباعيات الجوّالة تفوق شهرة ملحمة "الشاهنامة" للفردوسي.

من جهته، يرصد محمد مظلوم في كتابه "رباعيات الخيّام: ثلاث ترجمات عراقية رائدة" رحلة الرباعيات عربياً، بدءاً من ترجمة عيسى اسكندر المعلوف لستٍ منها، في مجلة "الهلال" المصرية (١٩١٠)، مروراً بترجمة وديع البستاني، ونسخة أحمد رامي الأكثر شهرة، بالإضافة إلى نحو ٦٠ ترجمة مختلفة، خلال ١٠٠ عام.

يتوقّف الشاعر والناقد العراقي عند ثلاث ترجمات عراقية للرباعيات حملت تواقيع: أحمد الصرّاف (١٩٢١)، جميل صدقي الزهاوي (١٩٢٨) وأحمد الصافي النجفي (١٩٣١)، مقارناً بين الترجمات الثلاث، واختلاف مصادرها، من مترجم إلى آخر، ولهذا يمكن القول إن لكلّ من مترجمي تلك الرباعيات "خيّامه" الذي يتوافق مع معتقده. فيما يجدها بعضهم مغرقة في الصوفية والزهد، يشغف آخرون بنبرتها الشهوانية، وروحها الإلحادية المتمرّدة، وخصوصاً الخمريات منها. وفقاً لمحرر الكتاب، روح الرباعيات تنطوي على أبيقورية صريحة تتواءم مع حياة الخيّام "وشطحاته الخليعة"، قبل أن تختلط برباعيات منحولة، كمحصلة لطول تجوال هذه الرباعيات شفاهياً قبل تدوينها. حتى إن عباس محمود العقاد نسب بيتاً من شعر حافظ الشيرازي إلى الخيّام، فامتزج الأصيل بالدخيل، ليصل عددها إلى نحو ١٢٠٠ رباعية، فيما يكتفي الصرّاف بـ١٥٠ رباعية، معتبراً أن البقية دخيلة. وتالياً تصعب ملاحقة النص الأصلي، عدا معضلة دقة الترجمة، بين مترجم وآخر. وها هو المستشرق الروسي فالنتين زيوفسكي يثبت أن هناك ٨٢ رباعية ليست للخيّام، بينما يرفع المستشرق الدانماركي آرثر كريستنسن العدد إلى ١٠٨، في إشارة إضافية إلى صعوبة فرز رباعيات الخيّام عن الرباعيات المنتحلة. وهذا ما انعكس على شخصية الخيّام نفسها. بدت شخصية هلامية "فيظهر شاعراً دهرياً مرّةً، وزاهداً مرّة أخرى، لذائذياً هنا، وتشاؤمياً هناك، باطنياً في هذه الترجمة، ومتحلّلاً، في ترجمةٍ أخرى". ورغم أن الخيّام لم يبتكر الرباعية في الشعر الفارسي، إلا أن حكايته مع حبيبته ياسمين وموتها المأسوي، أضفت بعداً خاصاً على رباعياته، في المحتوى. أما الشكل "الدوبيت" فقد كان شائعاً قبله، إذ أسّس له أبو جعفر الرودكي ضوابط شكلية، هي أقرب إلى بيت القصيد في الشعر العربي، والهايكو الياباني.

هذا الحضور المكثّف لرباعيات الخيّام في اللغة العربية، يوضّح محمد مظلوم، ألقىٰ بظلاله علىٰ الشعر العربي خلال النصف الأول من القرن العشرين، سواء لجهة هندسة القصيدة، أو لجهة تكثيف المعنىٰ والاقتصاد في التعبير. وهذا ما نلمحه لدىٰ شعراء "مجلة أبولو"، مثل إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، وأحمد زكي أبو شادي. أما شخصية الخيّام، فاستدعيت عربياً في نصوصٍ كثيرة، كما فعل البياتي في ديوانه "محاكمة في نيسابور"، أو أمين معلوف في روايته "سمرقند"، من دون أن نهمل التأثير المضاد للمعرّي علىٰ الفلسفة الشعرية للخيّام. من ضفةٍ أخرىٰ سنقع علىٰ اختلافات كثيرة في النسخ العربية للرباعيات، في ما يخصّ الإيقاع والبحور الشعرية، أو الترجمات النثرية، فقد لجأ الزهاوي إلىٰ ترجمتين، الأولىٰ حرّة، والثانية موزونة، منوّعاً في البحور الشعرية، فيما اكتفىٰ أحمد رامي بالبحر السريع، وذهب الصرّاف إلىٰ الترجمة الحرّة. علىٰ أن محرّر الكتاب يميّز ترجمة الصافي النجفي عن سواها، نظراً لرصانتها الجمالية، واطلاعه العميق علىٰ روافد الشعر الفارسي، وأصوله الفنية. تفرّغ ثلاث سنوات لترجمة الرباعيات، حتىٰ إن أحد الأدباء الفرس خاطب النجفي قائلاً "أكاد أعتقد أنّ الخيّام نظم رباعياته بالعربية والفارسية معاً، وقد فُقدَ العربي منها فتعثّرتَ عليه وانتحلته لنفسك". واللافت هنا أن الطبعة الأولىٰ من رباعيات الصافي، طُبعت في "مطبعة التوفيق" في دمشق (١٩٣١)، بينما يقسّم الزهاوي الرباعيات تبعاً لموضوعاتها (في الخمرة، في التذمّر، في العظة والأخلاق، في الحكمة والشك، في العشق، في ما خاطب به الله، في مطالب شتّىٰ). علىٰ الأرجح، لن يتوقف السجال حول أكثر الشخصيات الشرقية قلقاً وحيرةً وتمرّداً، فقد يكتشف آخرون ترجمات مجهولة للرباعيات، لا تزال طيّ الأدراج، من يدري؟

صالح علماني مترجم برتبة كولونيل

يعمل صالح علماني منذ نحو ثلاثة عقود على ترجمة أدب أميركا اللاتينية، والآداب المكتوبة بالإسبانية عموماً، كما لو أنه ورشة عمل متكاملة. ويعود الفضل إليه في ترجمة عشرات الروايات التي شكّلت ما يسمى بموجة "الواقعية السحرية". ينطلق صالح علماني صباحاً من منزله في ضواحي دمشق إلى مكتبه في الهيئة العامة السورية للكتاب. هناك يتناول قهوته الصباحية، يجول في مواقع الكتب الإسبانية على شبكة الإنترنت. عندما يعجبه كتاب جديد، يوصي به على الفور. هكذا، تبدأ لاحقاً رحلته من الإسبانية إلى العربية بلغة رشيقة ومصقولة، ليجد القارئ نفسه منغمساً في لذة القراءة، كأن الكتاب مكتوب بلغة الضاد.

كيف بدأت علاقة المترجم بلغة سرفانتس؟ يقول "في عام ١٩٧٠، غادرت إلى برشلونة لدراسة الطب ثم تركته لدراسة الصحافة. لكنني صمدت سنة واحدة فقط، عملت بعدئذ في الميناء واختلطت بعالم القاع كأي متشرد. وبينما كنت أتسكع في أحد مقاهي برشلونة ذات مساء، قابلت صديقاً كان يحمل كتاباً. نصحني بقراءته. كانت الطبعة الأولى من "مئة عام من العزلة" لغابرييل غارسيا ماركيز. عندما بدأت قراءتها، أصبت بصدمة. لغة عجائبية شدتني بعنف إلى صفحاتها. قررت أن أترجمها إلى العربية. وبالفعل ترجمت فصلين منها ثم أهملتها" لكن طيف ماركيز سوف يطارده

مثل قدر محتّم. يقول "عندما عدت إلى دمشق نسيت الرواية في غمرة انشغالاتي. لكن ماركيز ظل يشدني إلى عالمه، فترجمت قصصاً قصيرة له، ونشرتها في الصحف المحلية. ثم ترجمت "ليس لدى الكولونيل من يكاتبه" (١٩٧٩). لفت الكتاب انتباه الناقد حسام الخطيب، فكتب أن شاباً فلسطينياً يترجم أدباً مجهولاً لقراء العربية. هذه الملاحظة قادت علماني إلى امتهان "حرفة الترجمة": "قلت لنفسي: أن تكون مترجماً مهماً أفضل من أن تكون روائياً سيئاً. هكذا مزقت مخطوط روايتي الأولى من دون ندم وانخرطت في ترجمة روايات الآخرين". ترجم صالح علماني كل أعمال غابرييل ماركيز باستثناء "خريف البطريرك". ويعزو اهتمامه الشخصي بأعماله إلى "أن قراءة ماركيز سهلة لكن ترجمته صعبة. فهو يغرق في التفاصيل ويمزج الوقائع بالشعر. في المقابل، أشعر أثناء ترجمته بأنني أعيش الرواية كما لو أنني أكتبها. والأمر ذاته أجده في أعمال ماريو فارغاس يوس". ويتذكر أن أحدهم اتصل به مرةً بينما كان منهمكاً في ترجمة رواية يوسا "توما في الأنديز" وسأله عن مكانه. فأجاب من دون تفكير "أنا في الأنديز". يعمل صالح علماني ١٠ ساعات يومياً، وقد أنجز ترجمة الكتب الستة الأولى وهو منبطح على الأرض قبل أن يقتني آلة كاتبة! بعد ذلك، اشترى كومبيوتر غيّر عاداته في الترجمة. يشرح قائلاً: "أقرأ النص خمس مرات، ثم أترجمه مباشرة على شاشة الكمبيوتر. وعندما أنجز بضع صفحات، أقرأ النص الذي ترجمته بصوت عال لمعرفة الإيقاع السمعي للجملة، كما كان يفعل فلوبير". يقولها متهكماً من نفسه. أيهما المهم في الترجمة: الدقة أم الأمانة للمضمون؟ يجيب "الدقة أولاً، الأمانة وحدها لا تبرر تخريب النص الأصلي... هذا لا يعني تغيير أفكار النص. لكل لغة منطقها الخاص، وليس بالضرورة أن يتقاطع المنطقان بلاغياً". ثم يوضّح "يرتكب بعضهم آثاماً لا تغتفر باسم الترجمة الحرفية. إذ

لا يتعلق الأمر بوضع كلمة بدل أخرى، بل بتشكيل جغرافية النص جمالياً ومعرفة أسرار اللغتين، اللغة الأم واللغة المترجم عنها" أسأله عن سرّ تلك الشعرية في متن النص الذي ترجمه؟ "إنها نتاج مقاربة شفافة لأسلوب صاحب النص الأصلي. فمهما كان المترجم بارعاً، لن يصل إلى ذروة اللغة الأصلية بسبب اختلاف القواعد. لكنه يحاول إيجاد معادل لها. خوليو بالتزار مثلاً يحطم في أعماله القواعد ويلعب ببنية الجملة مثل بهلوان. في هذه الحال، على المترجم أن يقوم بالألعاب ذاتها وبمنطق لغوي مشابه". لكنّ "حماقة المترجم" ليست مرضاً عربياً، كما يشير علماني. ويضرب مثالاً على ذلك الترجمة الإسبانية لثلاثية محفوظ التي "حفلت بالأخطاء حتى في العنوان. عنوان رواية "السكرية" مثلاً لا يشير إلى اسم حارة في القاهرة كما قصده محفوظ، بل دلّ بالإسبانية على السكرية التي تقدم مع الشاي". ما هي الرواية التي يعتبرها أكثر متعة أثناء ترجمتها؟ يجيب بحماسة ("الحب في زمن الكوليرا" لماركيز. هذه الرواية عشتها حقاً كأنني لا أزال مع فلورينتينو اريثا ومعشوقته فيرمينا داثا نبحر في رحلة ذهاب وإياب مدى الحياة). هناك عشرات العناوين المهمة التي لم يترجمها علماني بعد. ويعزو ذلك إلى صعوبة تسويق الأسماء المجهولة إلى قرّاء العربية. كما أن "دور النشر تلحق الأسماء الرائجة"، ويرى أنه "من المؤسف ألّا تصلنا أعمال الأرجنتيني توماس ايلوي أو خوان كارلوس وينتي من الأوروغواي. هذا الروائي هو الأب الشرعي للواقعية السحرية".

كان صالح علماني يضع اللمسات الأخيرة على ترجمة رواية "قابين" حين بلغه خبر موت صاحبها جوزيه ساراماغو. أرسل المخطوطة إلى دار النشر على الفور كنوع من العزاء الشخصي لصاحب "كل الأسماء". قبلها مباشرة، طاردته لعنة "سانتا إيفيتا" للأرجنتيني توماس إيلوي مارتينيز. في

الرواية، تحلّ لعنة سانتا إيفيتا على الجنرال الذي كان يحقق في حادثة موتها فيصاب بالجنون، فيما يموت الكاتب إثر انتهائه من كتابة الرواية. خشي المترجم أن يصاب باللعنة ذاتها، فغادر منزل العائلة في الضواحي إلى بيته القديم في مخيّم اليرموك، في أطراف دمشق، كي يواجه مصيره وحيداً. طوال الجلسة معه، كان شبح الجدّة المحنّطة يحوم في المكان. تذكّر أولاً أنّه من مواليد زمن النكبة، في إشارة إلى ساعة شؤم تطارده على الدوام. فما إن وصلت الشاحنة التي تقل العائلة المنكوبة إلى إحدى قرى حمص، حتى ولدته أمه في صبيحة اليوم التالي في فناء مدرسة طينية.. سنزور معاً، مسقط رأسه بعد خمسين سنة على ولادته، بناءً على وصية والده، ليجد المكان وقد تحوَّل إلى إسطبل مهجور. ندقق في ملامح وجهه، فنجد شبهاً كبيراً بينه وبين صاحب "الحب في زمن الكوليرا". يضحك للملاحظة، ويقول "من عاشر القوم...". بالطبع فإنّ قارئ الضاد مدين لهذا المترجم البارع برف كامل في المكتبة العربية لأبرز الروايات المكتوبة بالإسبانية. عدا الأعمال الكاملة لغابرييل غارسيا ماركيز، هناك أعمال ماريو فارغاس يوسا، وإيزابيل الليندي، وجوزيه ساراماغو، وإدواردو غاليانو، وخوان رولفو، وحفنة من أبرز كتّاب القارة اللاتينية. انشغل صالح علماني طويلاً بأعمال مشاهير الواقعية السحرية، فيما تحتشد لغة ثرفانتس بأسماء مهمة يجهلها القارئ العربي، أمثال أوغوستو روا باستوس، وجيوكاندا بيللي، وسيرجيو راميرث... وهم وفقاً لما يقوله، يمثلون موجة "ما بعد الواقعية السحرية". ترجماته تصبّ جميعاً في مسار واحد، وتندرج ضمن مشروع ثقافي متكامل، بدأه منذ ثلاثة عقود، وقد وضع في حسبانه أن ينتهي إلى الرقم مئة، في سلسلة ترجماته المتواصلة. اليوم طوى الرقم الذهبي ودخل المائة الثانية. من يعرف دأب هذا المترجم عن كثب، وعمله المتواصل لعشر ساعات يومياً،

لن يصدّق مزاعمه عن وجود عشرات الكتب التي تنتظر دورها في الترجمة. ليس لديه أوقات شخصية. أينما ذهب، يتأبط كتاباً جديداً وصله للتو، بعدما بات لديه سعاة بريد متبرعون في مختلف البلدان الناطقة بالإسبانية، يخبرونه عمّا هو جديد في المكتبات. ولكن، ماذا تفعل آلة كاتبة عتيقة في مكتبك؟ يجيب "هذه آخر آلة كاتبة اقتنيتها، وقد شهدت معي ولادة روايات كثيرة، بينها أحبّ رواية إلى روحي "الحب في زمن الكوليرا" لماركيز. لذلك قررت أن احتفظ بها كذكرى سعيدة". بالطبع، فإن مترجمنا هجر الكتابة على الآلة الكاتبة منذ سنوات، وصار يكتب ترجماته على شاشة الكمبيوتر مباشرة، من دون أن ينسى تلك الحقبة الورقية التي رافقته أمداً طويلاً، حين كان يلتقط أرواح الشخصيات، وهو منبطح أرضاً. لطالما تعامل مع الأعمال التي عرّبها، بوصفه "مؤلف الظل" عبر أسلوب رائق، مشحون بشعرية واضحة. حتى إن القارئ سيعتقد للحظة، أنه يقرأ لمؤلفٍ واحد. لا ينكر هذه الفكرة، لكنه يوضّح، أن "الأسلوب هو المترجم"، معوّلاً على الدقة في التقاط النبض الأصلي للنص، والحدس في اكتشاف المعنى الدقيق للجملة. أمر يصبح ضرورةً مع لهجات محليّة تتطلب معرفة خاصة بمقاصد الكُتّاب. يقول بحماسة "أعيش الرواية كما لو أنني أكتبها". ويستدرك "المهم ألا تُفسد النكهة الأصلية للعمل". لعلها الخيانة الضرورية لجفاف القاموس وحراثة جملة تقع بين لغة الأصل ولغة المترجم بقوة الحدس وحدها». ندوب كثيرة تركتها روايات الآخرين في روح هذا المترجم. عدا شغفه برواية "الحب في زمن الكوليرا" التي يستعيد قراءتها بالإسبانية، خارج ورديات العمل، يشير إلى الكابوس الذي عاشه أثناء ترجمته "حفلة التيس" لماريو فارغاس يوسا، والحزن الشفيف الذي رافقه في اقتفاء مصير بطل "ساعي بريد نيرودا" لأنطونيو سكارامينا.

في الشريط الذي أنجزته قناة "الجزيرة الوثائقية" عنه، تورد عبارة قالها يوماً محمود درويش. كان الشاعر الراحل يرأس تحرير مجلة "شؤون فلسطينية"، حين قرأ ترجمة لأشعار رفائيل البيرتي، بتوقيع صالح علماني. أدهشته الترجمة، فقال معلّقاً بإعجاب "هذا الرجل ثروة وطنية ينبغي تأميمها." لا يهتم صالح بالألقاب والإطراءات التي تصله من قرّاء ترجماته مثل "عرّاب أدب أميركا اللاتينية"، أو "مترجم برتبة كولونيل". ما إن بلغ الستين، حتى غادر مكتبه في الهيئة العامة السورية للكتاب، إلى منزله في الضواحي، سعيداً للتحرّر من أعباء الوظيفة. تفرّغ لترجمة كتب جديدة، لم يتح له الوقت لإنجازها. ذلك أن دور النشر كانت تلهث وراء العناوين الرائجة. يقول: "جاء الوقت الذي ينبغي لي أن أسدد ديوني لكتّاب مغمورين في لغة الضاد، رغم أهميتهم الفائقة في خريطة الأدب العالمي".

في روايتي "جنّة البرابرة" سيحضر صالح علماني بشكلٍ خاطف، كواحدٍ من ضحايا الحرب في سوريا "لن أزور صالح علماني مرّة أخرى، في شارع الثلاثين، ولا أعلم مصير الآلة الكاتبة القديمة التي احتفظ بها كذكرى لمسودات ترجماته الأولى لروايات غابرييل غارسيا ماركيز. في هذا الشارع، استيقظت روح غابرييل للمرّة الأولى لينطق بالعربية، في روايته "ليس لدى الكولونيل من يكاتبه": "أمسك الكولونيل بسكين وراح يقطّع بعضاً من ثمار الفاكهة ليقدمها للديك، في حين لفحته موجة خفيفة من برد ديسمبر، فأدرك أن الشتاء قد حلّ". القذيفة التي هزّت أركان بيته في الضواحي، أرغمته على مغادرته إلى مخيم اللاجئين في حمص، وحين ضاق عليه الحصار هناك، عاد إلى دمشق ليغادرها مضطرّاً إلى مدريد، قريباً من أرواح كُتّابه المفضّلين".

غابرييل غارسيا ماركيز يترك مقعده شاغراً

"عشتُ لأروي" (٢٠٠٢) العبارة التي اختارهـا الكاتـب الكولـومبي غابرييل غارسيا مـاركيز (١٩٢٧ - ٢٠١٤) كـي تكـون عنوانـاً لمذكراتـه، تكفي لاختزال حياته الاستثنائية. لـن يـضاهيه أحـد في روايـة الحكايـات. طوال ستين عاماً، لم يتوقف عن إهدائنا شخصيات مدهشة، لا تتوانى عـن القيام بأكثر الأفعال غرابة وجسارة، من دون أن نحسّ بلا معقوليتها.

شخصيات سترافقنا على الدوام، كما لو أننا نعرفها عن كثب، أو يصعب تخيّلها إلا كما صنعها هذا الساحر. قبل أن يُصدر مذكراته، كُنّا نظن أنّ مخيلة ماركيز وحدها هي من تكفّل برسم ملامـح هـذه الشخـصيات، وإذا بـه يفاجئنا بأنه اكتفى بوضع اللمسات النهائية لخرائط دروبها، فها هي النـسخ الأصلية من شخـصياته تعيش حياتهـا الحقيقيـة خـارج مجالـه المغناطيـسي للسرد، ويعزّز هذه الفكرة بقوله "الحياة ليست ما يعيشه أحدنا، وإنما هي ما يتذكّره، وكيف يتذكّره ليرويه".

لكن هل سيغيب ماركيز حقاً، أم أنّها واحدة مـن ألغـازه الكثـيرة التـي أودعها في كتبه التي لا تخلو مكتبة أحدنا من كتاب واحد على الأقل منهـا؟ لن نتفق كقرّاء بالطبع على إجابة حاسمة عن سؤال مـن نـوع: أيـن تكمـن عبقريته الروائية؟ سيفضّل كثيرون تحفته "مائة عـام مـن العزلـة"، الروايـة

التي وضعته في سجل "نوبل" للآداب (١٩٨٢)، وآخرون سيجدون في "الحب في زمن الكوليرا" (١٩٨٥) أيقونتهم الخاصة، فيما سيدافع بعضهم عن رواية صغيرة بحجم كف اليد هي "ليس لدى الكولونيل من يكاتبه" (١٩٦١). ولكن ماذا بخصوص "الجنرال في متاهته"، أو "خريف البطريرك" (١٩٧٥)، أو "قصة موت معلن" (١٩٨١)، أو حتى قصصه القصيرة التي أودعها في كتابه "عن الحب وشياطين أخرى" (١٩٩٤)؟

ربما لم تعد الواقعية السحرية التي أبحرت خارج ضفاف الكاريبي في خمسينيات القرن المنصرم، إلى كل بقاع العالم، بالألق الذي كانته في العقدين المنصرمين. لكن ماركيز ظلّ يدهشنا إلى آخر سطر كتبه، قبل أن يتوقّف عن الكتابة في سنواته الأخيرة بسبب المرض والشيخوخة وداء النسيان قبل أن يغيب ويدفن في المكسيك.

الآن، حين نستعيد شريط حياته، سنتوقف ملياً أمام ذلك الشاب البائس الذي اهتدى إلى الرواية بالمصادفة، إثر قراءة "المسخ" لكافكا. أثارت الجملة الأولى في الرواية لديه ارتعاشة غير مسبوقة "حينما استيقظ غريغوري سامسا ذات صباح، بعد أحلام مضطربة، وجد نفسه وقد تحوّل في سريره إلى حشرة هائلة". هذه الجملة أقنعته بيقينٍ تام بأن يهجر دراسة القانون ويتجه إلى كتابة القصة، قبل أن يغرق في سحر "ماكوندو"، المدينة المتخيّلة في روايته الأولى "عاصفة الأوراق" (١٩٥٥)، وهي النسخة التجريبية من "مائة عام من العزلة" التي استغرق في التفكير بها ١٩ عاماً. كما سنجد شخصية والده موظف البرق في "الحب في زمن الكوليرا"، إحدى رواياته النفيسة التي استعاد خلالها قصة حب والديه. ليست الواقعية السحرية إذاً، وعاءً أسطورياً أو خرافياً لمجازفات الروائي التخييلية، بقدر ما هي حقيقة ملموسة تفرزها تناقضات الحياة في أميركا اللاتينية، إذ تتناوب المعجزات

والعجائب في فضاء واحد. لذلك لن نفاجأ كيف طارت "ريميدوس" الجميلة في الملاءات إلى السماء، ولن نستغرب حكاية ساعي بريد وقع في حب فتاة لمحها من وراء نافذة، فظل ينتظرها "ثلاثاً وخمسين سنة وستة شهور وأحد عشر يوماً بلياليها"، أو كيف يبيض الدجاج مرتين كل يوم. عدا فرانز كافكا، ووليم فوكنر، وجوزيف كونراد، يدين ماركيز إلى جدته، في المقام الأول، في استعارة المفاتيح الأولى لحكاياته، كما يعترف بأنّ "نصف الحكايات التي بدأت بها تكويني سمعتها من أمي. وهي لم تسمع مطلقاً أي كلام عن الخطاب الأدبي ولا عن تقنيات السرد ولا عن أي شيء من هذا. لكنها تعرف كيف تهيئ ضربة مؤثرة وكيف تخبئ ورقة آس في كمّها خيراً من الحواة الذين يخرجون مناديل وأرانب من القبعة". هكذا استحوذ على الوصفة السحرية للكتابة، مقوّضاً المسلمات. ذلك أن "قانون الرواية يخترق كل القوانين" كما يقول، وهذا ما أتاح له بناء عمارة سردية متينة محمولة على الفانتازيا والشعر والحبكات الغرائبية. الواقع بالنسبة إليه "ليس مقتصراً على سعر الطماطم والبيض ". ولعل صورة ماركيز الصحافي لا تقل أهمية عن صورته كروائي. لطالما أشار إلى أهمية التحقيق الصحافي في بلورة مشروعه الروائي ورفده بوقائع كانت بمثابة المادة الخام لنزواته الروائية (حكاية بحار غريق) مثلاً. على أي حال، هو كان صاحب أشهر عامود صحافي لسنوات طويلة في الصحف الناطقة بالإسبانية، وقد جمع ما كتبه في أربعة مجلدات. سوف نتذكّر بعض مقالاته بوصفها قصصاً مكتملة، مثل "طائرة الحسناء النائمة" التي ستقوده إلى استعادة عمل أدبي عظيم للياباني ياسوناري كاواباتا، هو "بيت الجميلات النائمات"، الرواية الوحيدة التي تمنى لو كان هو من كتبها. وسينهي حياته الأدبية بتحية إلى هذه العمل الفذّ عبر روايته "ذاكرة غانياتي الحزينات" (٢٠٠٤) في تناصٍ صريح مع هذه الرواية.

ولكن ماذا عن ماركيز السينمائي؟ علينا أن نتذكّر أن "غابو" أنجز أكثر من ورشة لكتابة السيناريو في مدينة مكسيكو، كانت حصيلتها مجموعة من الأفلام، بالإضافة إلى ثلاثة كتب هي: "كيف تُحكى حكاية"، و"نزوة القصّ المباركة"، و"بائعة الأحلام". هنا نتعرّف إلى مطبخه السرّي، فهو يؤكد على ضرورة الإمساك فجأة باللحظة الدقيقة التي تنبثق منها فكرة "مثل الصياد الذي يكتشف فجأة، خلال منظار بندقيته، اللحظة التي يقفز فيها الأرنب". ويعترف في مكانٍ آخر بأنّ القصة تُولد ولا تُصنع، كما أنّ الموهبة وحدها لا تكفي بالطبع. المهم أن تتعلم كيف تروي الحكاية بخبرة وحب ومن دون ضجر، خلال تسعين دقيقة هي مدة الفيلم. كما يشبّه العمل في ورشة السيناريو بحرب العصابات: "عليها أن تضبط خطواتها على إيقاع خطوات أبطأ شخص فيها ثم تفتح النار".

تمازج الكتابة الصحافية وكتابة السيناريو وكتابة الرواية منحت نصّه السردي ثراءً متفرداً، ينطوي على صورة بصرية، في المقام الأول، كالصورة التي افتتح بها روايته "مائة عام من العزلة": "بعد سنوات طويلة، وأمام فصيل الإعدام، تذكّر الكولونيل أورليانو بوينديا، عصر ذلك اليوم البعيد، الذي اصطحبه فيه أبوه، كي يتعرّف على الجليد". وعلى ضفة أخرى عمل ماركيز ببسالة على فضح تاريخ الحروب والديكتاتوريات في القارة المشبعة بالأسطورة والأبطال والطغاة. القارة التي لم تحظ ببرهة طمأنينة نتيجة العنف والمظالم، فعاشت عزلة قسرية، إلى أن كسرت قشرة البيضة بصناعة الجمال، لجعل الحياة معقولة. كما تبرز ثيمة أخرى في أعماله هي تمجيد الحب، فهو يرى أنّ الإنسانية قد استنفدت احتياطها من الحبّ الشهواني منذ حقبة الستينيات، وقد آن الأوان للالتفات جدياً إلى قوة المشاعر وخزّان الرومانسية، وإلا ما تفسير عودة روايات الحب إلى مكان الصدارة في

المبيعات؟ الحروب والعنف والعزلة، فرضت نصاً آخر يعيد الاعتبار إلى معجم العشق، وها هو يهتف في إحدى مقالاته "لقد كنت مؤمناً على الدوام بأنّ الحب قادر على إنقاذ الجنس البشري من الدمار وهذه العلائم التي تبدو ارتداداً إلى الوراء هي على العكس من ذلك تماماً في الحقيقة: إنها أنوار أمل".

في روايته "الحب في زمن الكوليرا"، يبتكر كيمياء عشق فريدة. بعد طول انتظار، ستبحر سفينة العاشقين بعيداً من حمّى الكوليرا إلى الأبد، بقوة الحب وحدها، هذه الشحنة المتأججة كانت الوقود السحري كي تستمر السفينة في إبحارها في المجهول، ذهاباً وإياباً.

لا تتوقف فضيلة ماركيز عند اختراع الحكايات الممتعة التي تلقفتها أجيال من القراء بشغف، بل في مواقفه المناهضة للاضطهاد والعنصرية والديكتاتوريات المتناسلة في جغرافيات العالم. موقفه المنافح عن القضية الفلسطينية، واحد من مواقف كثيرة مضيئة في سيرته الحافلة بالمبادرات الخلّاقة. في أحد خطاباته الواردة في كتابه الأخير "لم آتِ لألقي خطاباً"، يتطلع إلى الألفية الثالثة بعين قلقة، معتبراً القرن العشرين أشدّ القرون شؤماً، بوجود كارثة كونية على الباب تتمثل في خمسين ألف رأس نووي جاهزة للاستخدام. لكن ما قد يخفّف نسبة الهلاك والكوارث، وفق ما يقول، هو الاحتياطي الحاسم من الطاقة لتحريك العالم باستثمار "الذاكرة الخطرة لشعوبنا"، والتراث الثقافي الهائل، وتصريف الطوفان الإبداعي الجارف بوصفه ثقافة مقاومة واحتجاج، "لا يمكن أن يروضها النهم الإمبراطوري، ولا وحشية الطاغية الداخلي".

وداعاً ماركيز، مقعدك سيبقى شاغراً.

أمين معلوف: لا أمل في إصلاح الكوكب

لا يخرج أمين معلوف (١٩٤٩) من مربعه الأثير في فحص "الهويات القاتلة" وتفكيك قنابلها الموقوتة. وإذا كان هذا الروائي المتفرّد قد وجد "ارتعاشة أمل" في محو التجاذبات الإثنية والمذهبية خلال أعماله السابقة، فإنه في "التائهون"، يفقد الأمل تماماً في إصلاح الكوكب. المؤرخ الذي فرّ من أتون حرب أهلية مدمّرة إلى باريس منتصف السبعينيات، كان مشغولاً بتوثيق حياة الإمبراطور البربري "أتيلا"، لكنّ مكالمة أتته من زوجة صديقه القديم مراد تدعوه إلى رغبة زوجها المحتضر برؤيته قبل أن يموت، تقلب خططه الأكاديمية، فيقرر السفر إلى دياره بعد ربع قرن على مغادرتها. اللافت أنّ أمين معلوف لا يذكر، مرّة واحدة، اسم بلاده، رغم أن كل الدلائل تشير إلى لبنان.

هكذا يستعيد "آدم" أحلام جيل متمرّد، وعلاقات متينة، كانت تربط مجموعة من الأصدقاء في الجامعة، وإذا بالحرب الأهلية تقذف ببعضهم إلى المنافي، أو الميليشيات المسلحة، أو العزلة، فيما بقي آخرون في البلد. يلتقي آدم أولاً بصديقته القديمة "سميراميس" التي كانت واحدة من تلك المجموعة، ولم تغادر البلد، ثم "تانيا" زوجة صديقه مراد. الأرملة المفجوعة برحيل رفيق دربها، تقترح على آدم، أن تجتمع شلّة الأمس في

الوطن مجدداً. تعجب الفكرة آدم ويبدأ بمراسلة الأصدقاء القدامى. ينخرط في المهمة الطارئة بحماسة، مدوّناً يومياته في البلد، وحصيلة مراسلاته لأصدقائه التائهين. وبدلاً من العودة على عجل إلى باريس لاستكمال كتابه عن الإمبراطور أتيلا، تطول الإجازة إلى ١٦ يوماً في ١٦ فصلاً (هل هي عدد سنوات الحرب؟) تنتهي بحادثة سيارة في طريق جبلي بصحبة صديقه الراهب باسيل الذي اختار العيش في دير منعزل، لكنّ آدم ينجو وحده من دون استعادة وعيه "سيبقى طويلاً بين الحياة والموت، مثل محكوم مع وقف التنفيذ" وفقاً لما تقوله صديقته الفرنسية دولوريس التي نقلته إلى مستشفى باريسي بعد الحادثة.

تنتمي "حلقة البيزنطيين" إلى طوائف متعددة، لكن سؤال الهوية، لم يُطرح بجديّة حينذاك. كان التمرّد عنوان المرحلة، لكن اشتعال الحرب الأهلية أطاح تلك التصورات المبهجة عن الوطن وترميم العالم. مات بلال من دون أن يستعمل بندقيته، وانخرط مراد بمشاريع فساد فضائحية، بوصفه واحداً من أمراء الحرب، وتوارى نعيم فجأة، من دون أن يودع أحداً. أما بيار، فقد فشل في الانتحار، إثر عملية اختطافه من طائفة أخرى، وبعدما أُفرج عنه، سافر إلى باريس، ثم استقر في أميركا بصفة باحث في المستقبليات، فيما صار رامز مقاولاً عملاقاً في بلاد النفط، بعدما انسحب شريكه رمزي من الشركة والحياة المرفّهة إلى أحد الأديرة المعزولة. هكذا يستدرج الراوي حكايات الآخرين، في وحدات سردية متناوبة، تقوم على الرسائل الورقية أولاً، ثم الرسائل الإلكترونية، والشهادات والاعترافات، فتتكشف عن فضاءات حياتية متباعدة في تبرير التيه "لم يرحلوا وإنما البلاد هي التي رحلت".

هكذا يشرّح أمين معلوف معنى الوطن، والمنفى، والندم، والاختلاف، ولعنة الهوية، ويتوغل في تفاصيل الندوب التي خلّفتها الحرب في مسارات هؤلاء الأصدقاء، خصوصاً لجهة علو النبرة الطائفية، من دون خجل أو ارتباك. يتساءل آدم بعد أن يستمع إلى سميراميس بخصوص مقتل بلال في الحرب: "هل النزاعات التي تعصف ببلدنا مجرد اشتباكات بين قبائل، وبين عشائر، لئلا نقول بين عصابات مختلفة من الزعران، أم أن لديها بالفعل بعداً أكثر اتساعاً ومضموناً أخلاقياً؟". نعيم اليهودي عاش محنة أخرى، اضطرته إلى أن يغادر إلى البرازيل "هل سيكون بوسع يهودي مثلي أن يعبّر عن حقيقة أفكاره بدون أن يضطر للمجاهرة، على الفور، بأنه مناهض لإسرائيل ومناهض للصهيونية؟". يجيبه آدم في رسالة طويلة: "أجل نعيم، إنني على يقين بأن ذلك النزاع الذي أفسد حياتك وحياتي هو اليوم العقدة المؤلمة لمأساة تتجاوزنا أو تتجاوز جيلنا، فبسبب ذلك النزاع أولاً، دخلت البشرية في مرحلة التقهقر الأخلاقي، عوضاً عن دخولها مرحلة التقدّم".
هذه المرافعات ستذهب إلى منطقة شائكة أكثر، حين يلتقي آدم شقيق صديقه الراحل بلال في محاورة ساخنة تنطوي على اختلاف كبير في الأفكار بين ذلك الشاب الذي كان يعتمر قبعة غيفارا بالنجمة الحمراء، فيما يكتفي اليوم بلحية خشنة، هي في الواقع ترجيع لانقلابات أصابت العالم منذ نهاية السبعينيات، واستبدال لحى يسار الأمس، بلحى إسلاميي اليوم. وسوف يدوّن آدم في مفكرته "أسعى إلى إعادة ربط الخيوط، لا إلى تصفية الحسابات.. عالمنا لم يعد كما كان. وطليعة الأمس أصبحت في سلة المهملات". في المقابل، يكشف آدم ما يعتمل في صدر صديقه رمزي أثناء زيارته في الدير، وإقامته هناك في ضيافته، فهذا الراهب اختار حياةً متقشفة تتلاءم مع قناعاته الروحية، على عكس صديقه وشريكه رامز الذي بات

يتنقّل بطائرته الخاصة بين عواصم العالم كواحد من الأثرياء الجدد. في حصيلة هذه السجالات التي يدوّنها آدم، يخلص إلى نتيجة حاسمة "لا ريب أني أحمل في اسمي بدء الخليقة، ولكني أنتمي إلى بشرية تندثر".

في "التائهون"، يمزج أمين معلوف الأفكار التي طرحها في كتابيه "الهويات القاتلة"، و"اختلال العالم" بنسخة تخييلية. الحيرة في رسم صورة نهائية للذات المتشظية بين علمانية الغرب، وخنجر المذاهب الدينية في الشرق. ذات تائهة وإشكالية وقلقة، لن تجد ملاذاً نهائياً للطمأنينة. الألفية الثالثة التي يؤرخ لعتباتها الأولى، هي، وفقاً لأطروحته الروائية، عنوان صريح للحروب والنزاعات والكراهية والاضطرابات، بغياب النظرة العقلانية في إنقاذ الكوكب. ليس الاختلال أخلاقياً وفكرياً وحسب، هناك اختلال بيئي يهدد البشرية بالفناء. بين هذين القوسين المفتوحين على الخراب، ينبش صاحب "بدايات" ما هو مخبوء تحت السطح، وتعريته بمواجهات موشورية تضع وجهات النظر المختلفة لشخصياته بمرجلٍ واحد. ليس ما يكتبه هنا سيرة ذاتية خالصة بقدر ما هي شهادة على عصره وجيله بخيباته وانكساراته وحنينه إلى زمنٍ لن يعود، بالإضافة إلى ثنائية الهوية التي تثقل عليه خياراته حتى في الحب، حين يقيم آدم علاقة عابرة مع سميراميس، فيما لم يفقد شغفه بصديقته الباريسية دولوريس. الحنين إلى الأمكنة القديمة التي شهدت طفولته وشبابه الأول، لن تعوضه عن خساراته الراهنة، وإذا بالأصدقاء القدامى يقررون الاجتماع في فندق "سميراميس"، وليس في بيت مراد، كما كان الاتفاق، لعل في هذا الخيار المباغت إشارة مجازية دامغة إلى أن البلد أضحى فندقاً، أكثر منه جغرافيا للذاكرة. رحلة التيه هذه، ستترك جرحاً غائراً لدى هؤلاء الأصدقاء، كلّ على طريقته في الدفاع عن خياراته، وستبقى "إيثاكا" المشتهاة بعيدة المنال،

سواء أكانت باريس أم بيروت. كأن أمين معلوف ينصت بإمعان إلى صدى قصيدة قسطنطين كافافيس المشهورة "لن تجد بلاداً ولا بحوراً أخرى، فسوف تلاحقك المدينة، ستهيم في نفس الشوارع، لا تأمل في بقاع أخرى، ما من سفن من أجلك وما من سبيل... ما دمت قد خرّبت حياتك هنا، في هذا الركن الصغير، فهي خراب أينما كنت".

أليف شفق:
الجحيم يقبع في داخلنا، وكذلك الجنّة

تعتمد أليف شفق في كتاباتها على مزج الوقائع التاريخية والوثائق والشهادات بالتخييل، وإن صبّت جلّ اهتمامها، في أكثر من عمل روائي، على تاريخ الصوفيّة باعتبارها عزاءً روحياً في تنقية الهواء بين المذاهب المتضادة، وإطاحة الهويات الضيّقة والقاتلة. هكذا رسّخت البدوية المترحّلة، كما تقول عن نفسها، مدوّنة للعشق الكوني، فاختلطت في سجادتها السحرية خيوط من اللغات والرموز والإشارات. ليست روحانية هذه الروائية المتمرّدة إذاً، مجرد وصفة استشراقية، أو صيدلية للتداوي بالأعشاب، على غرار ما يكتبه باولو كويلهو مثلاً، بل كتابة طالعة من خبرة أصيلة، ووجع حقيقي، وقلق عميق، مما نعيشه اليوم بجلاء، في عالم ذاهب إلى حتفه، تحت وطأة العنف والكراهية والصراعات الدامية.

تنهي أليف شفق (١٩٧١) روايتها "قواعد العشق الأربعون" بعبارة من شمس الدين التبريزي "يصبح الكون مختلفاً، عندما تعشق النار الماء". علاقة الروائية التركية بمناخات التصوّف ليست جديدة. بدأت حياتها الأدبية برواية "صوفي" (١٩٩٨)، ثم "مرايا المدينة" التي اختبرت خلالها تمازج التصوّف الإسلامي واليهودي في القرن السابع عشر.

هذه المرّة تعود إلى القرن الثالث عشر لتقتفي أثر شمس الدين التبريزي، إحدى أكثر الشخصيات المتصوّفة إثارة للجدل، والعلاقة الروحية التي ربطته مع مولانا جلال الدين الرومي، في رحلة تمتد من سمرقند وبغداد، إلى قونية التركية، مروراً بدمشق، ليلقى حتفه في قونية، على يد قاتل مأجور، كان أحد أتباع فرقة الحشاشين في "قلعة آلموت". لكن هل نحن إزاء رواية تاريخية؟ في الواقع، فإن صاحبة "لقيطة اسطنبول" تشتغل على زمنين ومكانين متناوبين: الأول يدور في قونية القرن الـ١٣، والثاني في أميركا القرن الـ٢١. مخطوطة لكاتب مجهول يدعى عزيز زاهارا بعنوان "الكفر الحلو" تزلزل سكينة إيلا روبنشتاين التي تعد تقريراً عن الرواية لمصلحة دار نشر أميركية. تكتشف المرأة الأربعينية وهي تتوغل في سطور المخطوطة عالماً روحانياً لم تختبره، فتقرر مراسلة كاتب الرواية على عنوانه الإلكتروني، فتنشأ بينهما علاقة حب افتراضية، تطيح مسلمات المرأة، وتخرجها من قوقعة حياتها الرتيبة، فتهجر زوجها وأطفالها، وتتبع أهواء قلبها بصحبة عزيز زاهارا، الاسكتلندي الذي أعلن إسلامه بعدما عاش تجربة التصوّف في المغرب. خلال تصفّحها مخطوطة الرواية، تتعلّق إيلا اليهودية بالمتصوّفة الإسلاميين وطقوسهم، خصوصاً بعد اكتشافها أشعار جلال الدين الرومي، وقواعد العشق الإلهي الأربعين التي يسعى الدرويش الجوّال شمس التبريزي لنشرها في العالم خلال رحلته الطويلة، وتأثر جلال الدين الرومي بتعاليمه، وذلك الصراع المحتدم بين رجل الدين والصوفي، أو بين العقل والقلب. تستعير أليف شفق في سرد روايتها، بنية رقصة الدراويش الدائرية. هكذا تتناوب أصوات الرواة في رسم فضاءات متجاورة، تقترب، وتبتعد، ثم تتقاطع عند المركز، أو جوهر الصوفية. هذا الجوهر الذي لا يمكن أن يصل إليه المرء إلا بعد مكابدات جسدية شاقة.

تفحص أليف شفق الفروقات في الأديان، فتجد أنها تختلف في الشكل وليس في الجوهر، كما تنبّه إلى ضحالة عالم اليوم، وهو يغرق في الصراعات الدينية، وانخراطه في المتع الدنيوية على حساب الروحانيات. ووفقاً لتعاليم الصوفيّة "الجحيم يقبع في داخلنا، وكذلك الجنّة". هذا الاكتشاف سوف يعيشه عزيز زاهارا بعد قرون، حين يتقمّص روح شمس التبريزي وتعاليمه في العشق الإلهي، كما ستجد إيلا شبهاً واضحاً بين شخصية عزيز الحقيقية، وصورة شمس، مثلما تخيّلها في روايته. إيلا التي كانت تجهد لتغيير حياتها، ما زالت عند عتبة الصوفية لا أكثر، فهي كانت تسعى لاكتشاف جسدها الذي أهملته طويلاً، فيما تجاوز عزيز متعه الدنيوية، فتُصدم بتحولاته الروحانية، لكنها تجاريه في مغامرته كدرويش جوّال معاصر، وترافقه إلى قونية، ليموت هناك، ويُدفن بالقرب من قبر جلال الدين الرومي.

عدا السرد الدائري الذي اعتمدته الرواية، هناك مرتبة أخرى في مقاربة الصوفيّة من داخلها، إذ تعتمد على الرقم أربعة في بناء ملاط عمارتها التخيلية، فتنهض فصول الرواية على أربعة عناوين تتمحور حول التراب والماء والريح والعدم، إضافة إلى تعاليم العشق الأربعين التي تتسلل تدريجياً في المتن، إلى حدود الشطح، كأنّ الأربعين هي البرزخ في عبور الدنيوي إلى العشق الإلهي، وإلا ما معنى أن تهجر إيلا حياة مستقرة، وتذهب إلى مغامرة خطرة بصحبة رجل لا تعرفه إلا عبر الرسائل، وما الذي يعصف بحياة رجل دين مثل الرومي، ليتحوّل إلى شاعر تعبر قصائده القارات، وأن تهجر عاهرة مبغاها بمجرد أن أنصتت إلى أقوال درويش متهم بالزندقة؟ ليست الأقدار وحدها من غيّرت مصائر هؤلاء، لكنه الحب في جوهره العميق. حكايات الدراويش إذاً، وفقاً لما تتطلع إليه أليف شفق في روايتها، محاولة لترميم عطب عالمنا المعاصر، ومعرفة ثقافة "الآخر" بقصد تخفيف

وطأة الصراعات الدينية، والتعصّب، والنزاعات السياسية على السلطة، وما اختيارها القرن الثالث عشر الذي شهد أكثر الفترات اضطراباً (الحروب الصليبية، وغزو المغول للشرق الإسلامي، واقتتال الطوائف) إلا بوصفه صورة موازية لما يشهده قرننا الحالي من وقائع مشابهة لجهة الحروب والعنف والخوف. الرواية دعوة إلى "روحانية عالمية شاملة"، ورقصة جماعية تلغي الفوارق بين البشر عبر "الجهاد الداخلي"، أو "جهاد النفس"، وقهرها في نهاية الأمر، كما سمّاها جلال الدين الرومي قبل ٨٠٠ عام.

حنيف قريشي: بوذا الضواحي يفتّش عن هويته

تتلقف المكتبة العربية، بين عقد وآخر، اسماً روائياً "عالمياً" لتضعه في الواجهة، ويكون محور اهتمام القراء العرب. وعادة ما يكون الاكتشاف مصحوباً بدعاية صاخبة، قد تكون في مكانها أحياناً، كما كان الأمر مع غابرييل ماركيز وإيزابيل الليندي وبورخيس ورواد "الواقعية السحرية". سرعان ما تتحول الوليمة الموعودة إلى موضة عربية خالصة، كما حدث لدى اكتشاف أعمال باولو كويلهو، الروائي البرازيلي الذي بدا كما لو أنه صاحب وصفة روحانية، مقتبسة من مناخات "ألف ليلة وليلة" والتراث الشرقي عموماً، جسّدها في روايات قد لا تترك أثراً طويلاً في ذائقة قارئ قدري في الأصل كالقارئ العربي. في المقابل، يمكننا أن نقع على مثال مضاد، فقد سبق أن ترجمت وزارة الثقافة السورية، في ثمانينيات القرن المنصرم، ثلاثة أعمال للروائي سلمان رشدي، لم تثر اهتماماً في وقتها. لكن ما إن اشتعلت فضيحة "الآيات الشيطانية"، حتى تزايد الاهتمام بأعمال الروائي "الملعون" من موقع الفضول. اليوم، يكتشف القارئ كاتباً جديداً، هو الأديب البريطاني، الباكستاني الأصل، حنيف قريشي، عبر خمس روايات هي: "بوذا الضواحي" (١٩٩٠) و"الألبوم الأسود" (١٩٩٥) و"الحميمية" (١٩٩٨) و"موهبة غابرييل" (٢٠٠١) و"الجسد" (٢٠٠٤).

يكتب هذا الروائي من دون زخرفة. ذلك أن صاحب "مغسلتي الجميلة" يكتب ما يعيشه مباشرة، لتصب أعماله في نهاية المطاف في باب السيرة الذاتية. روايته "بوذا الضواحي" قنبلة كادت تنفجر بوجه الجميع، إذ عرّى فيها واقع المهاجرين في بريطانيا من خلال عناصر مأخوذة من سيرته الذاتية. وتكرر الأمر بالنسبة إلى روايته الثانية "الألبوم الأسود"، وتحكي عن علاقة شاب آسيوي بفتاة بيضاء، راصدة نظرة أقرانه إلى تلك العلاقة. أما في "الحميمية"، فيذهب قريشي إلى مربع أصغر، هو الأسرة. ويفكك آليات استعباد الفرد باسم قوانين بالية وتقاليد جائرة... داعياً إلى ضرورة التمرد على تلك المؤسسة القمعية التي تشبه قيداً أبدياً. والحب، كما يقول، مهمة شاقة. بل إنه صار اليوم "سوقاً حرّة" في مجتمع يقوم على ديموقراطية مفروضة بقوة القهر والإرهاب والعولمة. تجدر الإشارة إلى أنّ السيناريو المقتبس عن روايته "الحميمية" فاز بجائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين السينمائي ١٩٩٩. "موهبة غابرييل" تتناول قصّة مراهق يدخل مرحلة جديدة من حياته، عندما يغادر والده المنزل، تاركاً ابنه من دون أي ملاذ سوى موهبته في الرسم. وفي روايته "الجسد"، يعود إلى الهوية، ليطرح سؤالاً: هل إن تغيير الجلد يمنح صاحبه هوية أخرى؟ هذه الفكرة الغرائبية تقود عجوزاً إلى استبدال جلده بجسد شاب، لينتهي به التجوال معلّقاً بين هويتين. يقول الراوي في نهاية الكتاب: "كنت غريباً على الأرض، نكرة، لا شيء، لا أنتمي إلى أي مكان، جسداً وحيداً، محكوماً عليه أن يبدأ من جديد في كابوس الحياة الأبدية".

ماركس: لا أحسب أن أحداً قبلي، كتب عن النقود وجيوبه خاوية

أخيراً، وصل كارل ماركس إلى السعودية! لم تكن الرحلة يسيرةً بالطبع، فبعدما غامرت "دار العبيكان" السعودية بنشر كتاب "رأس المال لكارل ماركس - سيرة" (تعريب ثائر ديب)، ضمن سلسلة بعنوان "كتب هزّت العالم"، تعرّض الكتاب إلى حملة ضارية، ومُنع من المشاركة في معرض الكتاب في الرياض. واستغرب كثيرون صدور كتاب أحمر إلى أرض المملكة، فيما حاول بعضهم محاصرته بكل الوسائل المتاحة، لكنّه تسرّب من تحت الطاولة إلى مئات القراء المتعطّشين إلى كل ما هو ممنوع.

يتوقّع الصحافي والكاتب البريطاني فرانسيس وين في كتابه المثير هذا بأنّ كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) سيغدو المفكر الأشدّ نفوذاً في القرن الحادي والعشرين. هذه النبوءة لها مبرراتها، كما يقول كاتب "سيرة رأس المال"... فالرأسمالية تترنّح أمام وحش العولمة، ذلك أنّ نظريّة العرض والطلب التي هي جوهر النظام الرأسمالي، لم تعد صالحةً تماماً، والخطر ليس من الشيوعية هذه المرّة، بل من "أصولية السوق".

بعد سقوط جدار برلين، لم تعد أعمال ماركس تُبجَّل مثل كتاب مقدّس. لكنّ "وكيل الشيطان" سرعان ما راح يكتسب معجبين جدداً، وهو ما

جعل الاقتصادي اليميني جود وانيسكي يكتب في عام ١٩٩٤: "لا ينبغي أن نسارع إلى تهنئة أنفسنا على هزيمة ماركس"، مستشهداً بـ"رأس المال" بوصفه مصدر الإلهام الأساسي لنظريّته "اقتصاد العرض"، وقوامها أنّ الإنتاج وليس الطلب هو مفتاح الازدهار. إذ إنّ ماركس أشار مثل عرّاف إلى أنّ الرأسمالية بذرت بذور دمارها بقوله "إذا ما كانت الرأسمالية تقتضي التنافس، فإننا إزاء نظام غير قادر على البقاء أصلاً، شأنه شأن البهائم التي تلتهم صغارها".

منظّرو "نهاية التاريخ" (فرانسيس فوكوياما وأقرانه)، لم يصمدوا طويلاً أمام الأزمات الرأسمالية المتسارعة والمتلاحقة، وها هي الـ"فاينتشال تايمز" تتساءل في مقالة بعنوان "عودة إلى رأس المال" إذا كنّا قد انتقلنا "من انتصار الرأسمالية العالمية إلى أزمتها خلال عقد وحسب"، بعد هلع السوق في أرجاء العالم من هزّات اقتصادية متلاحقة.

الكتاب الذي ينعى الرأسمالية، والذي ألهم الثورات في أرجاء العالم، منذ صدوره عام ١٨٦٧، يلقى اليوم اهتماماً لافتاً في أوساط المفكرين الجدد. وكان الفيلسوف الفرنسي الماركسي لوي ألتوسر (١٩١٨ ـ ١٩٩٠) قد أعلن يوماً: "لقد قرأنا "رأس المال" جميعاً. وعلى مدى قرن، كان بمقدورنا أن نقرأه كل يوم، على نحو شفاف، في احتدامات تاريخنا وأحلامه، في نزاعاته وصراعاته، في هزائم وانتصارات حركة العمال التي هي أملنا الوحيد ومصيرنا. غير أنه من الأساسي في يوم ما، أن نقرأ "رأس المال" بالمعنى الحرفي، أن نقرأ النص ذاته". لكن ألتوسر اختزل مؤلّف ماركس المرجعي، إلى عمل علمي محض لا تشوبه أي شائبة "هيغلية"، وإذا بالماركسية مجرد نظرية بنيوية، منفصلة عن السياسة والتاريخ والتجربة. وسيكتشف جون كاسيدي، المراسل الاقتصادي لصحيفة الـ"نيويوركر"

جعل الاقتصادي اليميني جود وانيسكي يكتب في عام ١٩٩٤: "لا ينبغي أن نسارع إلى تهنئة أنفسنا على هزيمة ماركس"، مستشهداً بـ"رأس المال" بوصفه مصدر الإلهام الأساسي لنظريّته "اقتصاد العرض"، وقوامها أنّ الإنتاج وليس الطلب هو مفتاح الازدهار. إذ إنّ ماركس أشار مثل عرّاف إلى أنّ الرأسمالية بذرت بذور دمارها بقوله "إذا ما كانت الرأسمالية تقتضي التنافس، فإننا إزاء نظام غير قادر على البقاء أصلاً، شأنه شأن البهائم التي تلتهم صغارها".

منظّرو "نهاية التاريخ" (فرانسيس فوكوياما وأقرانه)، لم يصمدوا طويلاً أمام الأزمات الرأسمالية المتسارعة والمتلاحقة، وها هي الـ"فايننشال تايمز" تتساءل في مقالة بعنوان "عودة إلى رأس المال" إذا كنّا قد انتقلنا "من انتصار الرأسمالية العالمية إلى أزمتها خلال عقد وحسب"، بعد هلع السوق في أرجاء العالم من هزّات اقتصادية متلاحقة.

الكتاب الذي ينعى الرأسمالية، والذي ألهم الثورات في أرجاء العالم، منذ صدوره عام ١٨٦٧، يلقى اليوم اهتماماً لافتاً في أوساط المفكرين الجدد. وكان الفيلسوف الفرنسي الماركسي لوي ألتوسر (١٩١٨ ــ ١٩٩٠) قد أعلن يوماً: "لقد قرأنا "رأس المال" جميعاً. وعلى مدى قرن، كان بمقدورنا أن نقرأه كل يوم، على نحو شفاف، في احتدامات تاريخنا وأحلامه، في نزاعاته وصراعاته، في هزائم وانتصارات حركة العمال التي هي أملنا الوحيد ومصيرنا. غير أنه من الأساسي في يوم ما، أن نقرأ "رأس المال" بالمعنى الحرفي، أن نقرأ النص ذاته". لكن ألتوسر اختزل مؤلّف ماركس المرجعي، إلى عمل علمي محض لا تشوبه أي شائبة "هيغلية"، وإذا بالماركسية مجرد نظرية بنيوية، منفصلة عن السياسة والتاريخ والتجربة. وسيكتشف جون كاسيدي، المراسل الاقتصادي لصحيفة الـ"نيويوركر"

الذي قرأ ماركس متأخراً، أنّ صاحب "رأس المال" كتب "مقاطع لافتة عن العولمة، وانعدام المساواة، والفساد السياسي، والاحتكار، والتقدّم التقني، وانحلال الثقافة الرفيعة. وهي قضايا راح الاقتصاديون يواجهونها مجدداً، من دون أن يدركوا في بعض الأحيان أنهم يسيرون في أعقاب ماركس"! أكثر من ذلك، يعترف مصرفي بريطاني يعمل في نيويورك: "كلما طال بي الوقت، في وول ستريت، كنت ازداد اقتناعاً، بأن ماركس على حق".

في سيرة "رأس المال"، يقتفي فرانسيس وين أثر الحياة الشخصية لماركس، وهو يضع اللمسات الأخيرة على تحفته الخفية، وقلقه من عدم اكتمال تأملاته الفلسفية. فقد كان الرجل حداثياً وراديكالياً، جاور بين أصوات ومقتبسات من الأسطورة والأدب، فكان الكتاب لوحة "ديكنزية" ترسم الكفاح الذي خاضه ماركس على مدى عشرين عاماً، بغية إتمام رائعته، وسط ظروف قاسية، وحيرة محتدمة بين الأدب والفلسفة. وبغتةً، اكتشف أنّ أرض الشعر الحقيقية، تكمن في الاقتصاد السياسي. ولعل نظرة متفحصة إلى نصوص رأس المال، ستحيل إلى كولاج ضخم من المرجعيات الأدبية، من بلزاك وأزرا باوند... إلى كابوسية كافكا.

أما عن مراسلات ماركس مع إنغلز، فإن إلحاح الأخير على إنجاز المجلّد الأول من "رأس المال" لم يفلح إلا بعد عقدين. هكذا كان على أنغلز أن يجمع مسوّدات ماركس وينشرها بعد وفاته. أفرج ماركس عن مخطوطته الأولى التي بلغت ١٢٠٠ صفحة، بعد ١٢ عاماً من التمحيص والانتظار، وإذا بها فوضى مثقلة بالتشطيب والخربشة التي لا سبيل إلى فكّ مغاليقها، فجلس لينجز نسخة نظيفة خالية من العيوب، متجاهلاً آلامه وديونه، فقد كان ماركس مثقفاً بوهيمياً حقيقياً، كتب عن المال وهو مفلس تماماً، في شقّة

من غرفتين: "لا أستطيع الخروج من المنزل لأنني رهنت معطفي لتسديد بعض الديون" يجيب عن رسالة لإنغلز، ويقول في مكان آخر متهكماً: "لا أحسب أن أحداً قبلي على الإطلاق، كتب عن النقود وجيوبه خاوية إلى هذا الحد".

هكذا، تفجّرت النظرية الماركسية في مختلف أنحاء العالم لتغيّر مجرى التاريخ. ومن المفارقة أنّ الشرارة الأولى للشيوعية انطلقت من روسيا. فيما تجاهل ماركس المجتمع الروسي، باعتباره مجتمعاً زراعياً إقطاعياً لا مكان فيه للبروليتاريا. لكنّ نفاد ثلاثة آلاف نسخة من "رأس المال" خلال عام واحد، كان كفيلاً بنشر أفكاره كالنار في الهشيم. وإذا بالثورة البولشفية تجعل من هذا الكتاب وثيقةً مقدّسةً. لكن انحراف الماركسية باتجاهات لم يرغبها ماركس نفسه جعله يعلّق بأسى: "كل ما أعرفه هو أنني لست ماركسياً" ذلك أنّ النظرية التي كتبها لم تكن إيديولوجيا بقدر ما كانت عملية نقدية ومحاججة ديالكتيكية.

من مثاليّة هيغل إلى المادية الجدلية، رحلةٌ طويلة قطعها ماركس بالمثابرة والقراءة والتأمل، ليكتب فلسفته الخاصة: "لقد اكتفى الفلاسفة بتفسير العالم بشتى الطرق، والمهم هو تغييره".

"كتاب يبعث على البهجة" بهذه العبارة وصفت صحيفة "صنداي تلغراف" سيرة رأس المال، كما كتبها فرانسيس وين. فها هنا نتعرف عن كثب إلى كارل ماركس الذي بدأ حياته شاعراً. إذ أنجز وهو على مقاعد الدراسة ديواناً شعرياً ومسرحية ورواية بعنوان "سكوربيون وفيليكس". لكنّه سرعان ما أقر بهزيمته الأدبية، عندما وقعت عيناه على كتابات هيغل لتفتح بصيرته لاحقاً على حقل شاسع، هو الاقتصاد السياسي. لكنّ مرجعياته الأدبية ظلت تحوم عند تخوم كتاباته الفلسفية. يتساءل وين (لكن

ما هو عدد الأشخاص الذين خطر لهم أن يدرجوا كارل ماركس في قائمة الكتّاب والفنانين العظماء؟ بل إنّ كثيراً من القرّاء المحتملين في حقبتنا ما بعد الحداثية هذه قد يحسبون ما في "رأس المال" من سردٍ متشظٍّ وتقطّع جذري ضرباً من الاستغلاق. والهدف الأساسي لكتابي هذا هو أن يقنع بعض هؤلاء بأن يعيدوا النظر: فكل من يريد الإحاطة ببيتهوفن، أو غويا أو تولستوي ينبغي أن يكون قادراً على أن يتعلّم شيئاً جديداً من قراءة "رأس المال").

كان ماركس الشاب يحفظ مقاطع كاملة عن ظهر قلب من فولتير وروسو. وفي نزهاته الطويلة مع والد زوجته فون ويستفاين، كان يتلو مشاهد من هوميروس وشكسبير ودانتي وغوته، وستكون لاحقاً توابل أساسية في كتاباته، ولطالما كان يردد خطبة من "أنتيغون": "المال أسوأ ما اخترعه الإنسان، ذلك ما يخرّب المدن، ويطرد البشر من بيوتهم، ويفسد الأنفس النبيلة ويغويها إلى طريق العار".

أفكار ماركس ما زالت صالحة للتداول وربما ازدادت الحاجة إليها اليوم، يؤكد فرنسيس وين، ذلك أنّ الرأسمالية، مهما كانت انتصاراتها مجيدة وعظيمة، تبقى كارثة حسب ما يقوله ماركس "لأنها تحوّل البشر إلى سلعٍ، يمكن مبادلتها بسواها من السلع. وإلى أن يتمكّن البشر من تحقيق أنفسهم بوصفهم ذوات التاريخ لا موضوعاته، لا يمكن أن يكون ثمة مفرّ من هذا الطغيان".

ماذا يفعل الطغاة بعد انتهاء مدّة صلاحيتهم؟

ما هو شعور الطاغية بعد أن يُطاح به؟

هل يشعر بالندم على ما ارتكبه من جرائم قتل جماعية، ومؤامرات ودسائس، واستبداد، أم أنه يدافع عن خياراته ويطلب الغفران؟

وماذا يفعل الديكتاتور "السابق" بعد انتهاء مدّة صلاحيته في حال لم يُقتل؟ سوف يذهب إلى السجن أو المنفى بالتأكيد.

الصحافي الايطالي ريكاردو أوريزيو، اقتفى آثار سبعة طغاة من بلدان مختلفة طوال سنوات، وتمكّن أخيراً من مقابلتهم في السجن والبعض الآخر في منفاه الإجباري، بقصد إضاءة فصل غامض ومنسي من فصول التاريخ.

بدأت الفكرة من قصاصتين صحفيتين، ظل يحتفظ بهما إلى فترة طويلة في حقيبته ثم درج مكتبه، إلى أن أضاعهما ثم استرجعهما. كانت القصاصتان تحملان معلومات عن طاغيتين متهمين بأكل لحوم البشر. القصاصة الأولى حملت العنوان الآتي: "إمبراطور سابق يعود إلى وطنه و يعلن بأنه قديس"، أما الثانية فكان عنوانها: "ديكتاتور أوغندا السابق يتسوّق في جناح الأطعمة المثلّجة". وبالطبع فإن القصاصة الأولى تشير إلى "جان بيدل بوكاسا" امبراطور افريقيا الوسطى، والثانية تشير إلى عيدي أمين ديكتاتور أوغندا الضخم.

رحلة ريكاردو أوريزيو المحفوفة بالمخاطر والمصاعب والانتظارات، سجلها في كتاب تحت عنوان "حديث الشيطان". بدأت الرحلة مع عيدي أمين، وكان برنامج ريكاردو أوريزيو المعلن، هو إجراء مقابلات مع رجال الأعمال الايطاليين في مدينة جدة، أما البرنامج السري فهو اقتفاء أثر رجل ضخم في الثانية والسبعين من عمره، يدعى "عيدي أمين"، كان يتباهى بأنه آكل لحوم البشر، وكان في أيام سطوته وجبروته يأمر بإعدام خصومه في بث مباشر وحي على جهاز التلفزيون، مشروطاً بأن يرتدوا ثياباً بيضاء "كي تصبح رؤية الدم أسهل"!

بدأ عيدي أمين حياته المهنية عريفاً في الجيش، قبل أن يصبح فجأة "بيغ دادي" أو "العملاق اللطيف"، كما وصفته الصحافة الأوروبية لحظة مجيئه إلى الحكم.

في الفندق الذي نزل فيه، كان على ريكاردو أن ينهي مقابلاته الوهمية مع المصرفيين ورجال الأعمال الايطاليين، ثم يبدأ جولته السريّة في جدة للبحث عن عيدي أمين، ولم يكن لديه معلومات كافية عن مكان إقامته. أرشده سائق التاكسي الهندي إلى المكان المحدد. وفي السوق أجابته بائعة فلبينية أنه لم يعد يتسوّق هنا!

شاب صومالي قال بعد تردد: "إن أردت إيجاده، إذهب إلى الصالات الرياضية، فهناك يعرفونه جيّداً". في الصالة الرياضية التابعة لأحد الفنادق الكبرى، أشار موظف مصري إلى أن قيود صاحب هذا الاسم موجودة، لكنه لم يعد يتردد إلى هذا المكان منذ أشهر.

أخيراً قادته تحرياته إلى فندق متواضع لا يقصده الأجانب كثيراً، لكن عيدي أمين كان يتردد إليه لشرب شاي العصر هو وعائلته، والغريب أن أحد موظفي هذا الفندق هو وزير العدل السابق في حكومة أوغندا، أما

مدير الفندق فهو شخص هندي لبق، وقد بدا سعيداً بأنه صديق حميم للديكتاتور السابق، ووعد بتحقيق لقاء غامض مع الرجل، ريثما يجري تحرياته، إذ أنه لم يحضر كعادته منذ أيام.

ولعل ما لفت انتباه الصحافي الايطالي حال التعاطف مع الديكتاتور السابق وإنكار كل "الاشاعات" التي تتعلق بسيرته، وخصوصاً سجله الحافل بالجرائم والمهازل. كتب مرة إلى الرئيس الأميركي نيكسون بعد فضيحة "ووترغيت": "عندما يكون استقرار الأمة في خطر فإن الحل الوحيد، لسوء الحظ، هو أن تسجن قادة المعارضة"، وهو ما فعله عيدي أمين مراراً في كمبالا، إذ اكتشفت الرؤوس المقطوعة لبعض خصومه في ثلاجات مقر الرئاسة، وكانت حصيلة جرائمه نحو ثلاثين ألف جثة.

يعيش عيدي أمين مثل شخص مؤمن: يذهب بشكل دوري إلى المطار لتخليص شحنة من الطعام الخاص قادمة من أقربائه في شمال أوغندا. في المطار سأل ريكاردو موظفاً عن الجنرال السابق فأجابه: "نعم غالباً ما يأتي أمين إلى هنا، إلا أن أحداً لم يره اليوم، إذ ليس ثمة موز أخضر يتعيّن تخليصه...".

بعد نفاد الوقت، تمكن ريكاردو من الحصول على رقم هاتف عيدي أمين، وأدار مكالمة معه من هاتف عمومي، فجاءه الصوت على الطرف الآخر: "علمت بأنك كنت تبحث عني، لكن كان عليّ أن أتأكد أولاً بأنك لست جاسوساً".

في الفيلا البيضاء تعرّف الصحافي الايطالي على الديكتاتور السابق وجهاً لوجه، وخرج من المقابلة بجملة واحدة: "سقط الملاكم القديم، ولكن بدون ضربة قاضية!".

قديس من نوع آخر

اللقاء بالامبراطور المخلوع "جان ـ بيدل بوكاسا" له نكهة أخرىٰ، إذ لم يبقَ من عرشه المذهّب سوىٰ التذكارات الامبراطورية: عصاه ذات الرأس العاجي، وبزته المدرّعة التي أهداها إليه ديكتاتور اسبانيا فرانكو، وحفنة من الهدايا الباذخة من زعماء العالم، عندما كان يحمل جملة ألقاب فخمة، أبرزها "الامبراطور" قبل أن يطاح به اثر انقلاب عسكري رعته فرنسا.

كانت هداياه المفضلة لأصدقائه هي: "الماس" و"العاج"، و"النساء"، أما في ما يخص خصومه فلا تزال بقايا عظامهم مدفونة تحت حوض السباحة في قصره، ففي المزرعة التي كان يقيم فيها والتي تشبه المزارع المكسيكية، هناك يرتجل المحاكمات بمشاركة محظيته الرومانية أو عشيقته الامبراطورة كاترين، ويقرران طريقة الإعدام: إما فرقة الإعدام رمياً بالرصاص، أو السجن بما فيه من أمراض لا فكاك منها أو طعاماً للتماسيح! وهو علىٰ أي حال يطبق مراسيمه علىٰ الفور علىٰ مرأىٰ من العامة بوصفه رئيساً أبدياً ووزيراً للدفاع والعدل والداخلية والزراعة والصحة والطيران.

هكذا كانت صورة أفريقيا الوسطىٰ (الغابون) في فترة سيطرة القديس بوكاسا عليها طوال الفترة الممتدة ما بين ١٩٦٦ و١٩٧٦، حيث انتهىٰ سجيناً في أبيدجان بعد أن رفض صديقه القديم القذافي منحه لجوءاً سياسياً.

في ذلك العام سقطت التماثيل في العاصمة "بنغي" وتم تدمير منازل الإمبراطور، أما محظياته فقد احتوتهن قصور الزعماء الجدد بعد مصادرتها.

بدا بوكاسا في المقابلة التي أجراها معه ريكاردو أورزيو، قبل وفاته بسنتين، شخصاً آخر، وهو يرتدي ثياب القديسين، ويقوم بزخرفة الماضي

على هواه، دون أن ينسى مواعيد الأدوية: "هذا الصليب هو كل ما تبقى لديّ الآن". وبعد تنهيدة عميقة أضاف: "امتلكت أجمل نساء العالم. ولهذا أسامح كاثرين، لأن جمالها كان شعاعاً من أشعة الشمس في حياتي".

بوكاسا لم ينكر جرائمه وهو يعلّق على هذا الأمر بقوله: "لكنني لست الوحيد الذي ارتكب الجرائم. ماذا عن ارييل شارون؟ لماذا صفحوا عنه في ما يتعلق بمجازر صبرا وشاتيلا، في حين لم يصفحوا عني؟ هل لمجرّد أني أفريقي؟".

توفي بوكاسا في ٣ تشرين الثاني "نوفمبر" ١٩٩٦ ونعته إذاعة افريقيا الوسطى الرسمية بعبارة واحدة: "كان شخصية لامعة".

جرياً على عادة الانقلابيين، ظهر الجنرال فويسيتش ياروزلسكي ببزته العسكرية على شاشة تلفزيون وارسو، مطالباً بالدفاع عن "القانون والنظام"، و"إعادة النظام الاشتراكي والدفاع عن الاشتراكية" في بولندا. وهي الصورة ذاتها التي ظهر بها من قبل جنرال آخر هو أوغستو بينوشيه في تشيلي. فالطموحات هي نفسها في القصص المتشابهة: "استعادة النظام والهوية الوطنية"، أما ما سوف يجري لاحقاً في الشوارع، فهذا ما يجب أن يتناساه الجميع.

هكذا جاء ياروزلسكي إلى السلطة في العام ١٩٨١ برؤية ستالينية متشددة، إلى الدرجة التي شاعت فيها نكتة شهيرة في شوارع وارسو:

- "هل تعرف لماذا يرتدي ياروزلسكي نظارات واقية دوماً؟"

- "كلا".

- "لأنه يحاول أن يلحم بولندا بالاتحاد السوفياتي".

حين تمكن ريكاردو أوريزيو من مقابلته، كان ياروزلسكي قد بلغ الثامنة والسبعين من عمره، وهو لم يعد يرتدي بزته العسكرية، غير أنه حافظ على ثاني علامتيه التجاريتين "النظارة السوداء". بدا الجنرال الذي يمشي بمساعدة عصا سوداء رجلاً معذباً، يتحدث بنبرة محسومة مثل محاضر في الجامعة. وحقيقة لم تستطع حتى المعجزات التي أراد الجنرال إشاعتها حوله، أن تقنع الشعب البولندي بأن يصفح عنه لارتكابه فعلين مشينين: الأول حين أطلقت قواته النار على العمال الذين شاركوا في أولى المظاهرات المناهضة للحكومة في أحواض السفن (١٩٧٠) وكان وزيراً للدفاع. أما الحادثة الثانية فقد وقعت في العام ١٩٨١، حين أعلن الجنرال القانون العرفي، إذ فرضت بالقوة مجموعة كبيرة من القيود، وأحكم الجيش قبضته على البلاد.

انتهى ياروزلسكي أخيراً، إلى مكتب صغير مؤلف من غرفتين في شارع ياروزلسكي في وارسو بوصفه رئيساً سابقاً للبلاد، وهو يعيش حياة متواضعة. يذهب من وقت لآخر إلى المسرح برفقة زوجته، دون أن ينسى مثله الأعلى في الحياة "ستالين"، لكنه يبرر ما حصل معه كآخر رئيس متشدد: "يمكن أن تكون الحياة مفارقة. أرادني الجميع أن ألقي بنفسي من حافة الوادي، أن أقوم باللفتة النبيلة، أن أكون مسرحياً. بيد أني لم أكن ممثلاً قط. كنت أعيش في العالم الحقيقي".

طوال حكم أنور خوجا الذي امتد إلى خمسة عقود من الديكتاتورية، كانت ألبانيا قلعة معزولة عن العالم الخارجي، وربما كان اسماعيل كاداره الروائي الألباني المعروف الذي تمكن من مغادرة البلاد، هو مَنْ فضح هذه الديكتاتورية، ففي روايته "الهرم" يورد العبارات التالية التي تختزل كلاماً

كثيراً عن حقيقة هذا الأب الأبدي: "الهرم سلطة، كبت، قوة، وثروة. إلا أنه لا يعدو كونه إضافة إلىٰ ذلك، سيطرة علىٰ الغوغاء، تضييق لعقولها، إضعاف لإرادتها، إنه رتابة، وحرب، إنه حارسك الأكثر جدارة بالثقة، شرطتك السرية، جيشك، أسطولك، وحريمك. كلما ازداد ارتفاعه، بدت رعيتك أصغر، وكلما صغرت رعيتك، ارتفعت أنت".

انتهىٰ زعماء النظام البائد في ألبانيا إلىٰ السجن، وهم يشغلون اليوم طبقة كاملة في سجن تيرانا المركزي بحراسة مشددة، عدا أنور خوجا الذي داهمه الموت. كانوا جيلاً من البشر فوق القانون، صبغوا بحماسة كل حائط في البلاد بشعارات نارية عن معنىٰ الشيوعية الخالصة بعيداً عن مركزية موسكو وبكين مجتمعتين. كانوا متشددين عنيدين، حافظوا علىٰ عبادة ستالين علىٰ قيد الحياة حتىٰ نهاية الثمانينات، حيث كانوا لا يزالون منهمكين بنصب تماثيل نصفية جديدة للعم أنور، أمام المدارس والمصانع، في حين كانت أوروبا الشرقية تتخلص من تماثيل لينين شخصياً.

استعاد ريكاردو أوريزيو، هذه الحقبة متأخراً، فهو لم يحظَ بمقابلة أنور خوجا، لكنه قابل أرملته، الحاكمة الفعلية للبلاد منذ أوائل السبعينات، اثر مرض زوجها، أو كما يطلق عليها اليوم لقب "الأرملة السوداء" وبرؤية أخرىٰ "الليدي ماكبث".

إنها نيكسيمي خوجا، رفيقة درب الديكتاتور الراحل، وبالطبع فقد أنكرت الأرملة جميع التهم الموجهة إليها، وقالت أثناء محاكمتها: "إننا عملنا كالعبيد كي نبني هذا البلد من لا شيء. ضحينا بشبابنا، بكل شيء، كي نبني ألبانيا اشتراكية".

في سجنها، تجاهلت نيكسيمي أسئلة الصحافي الايطالي، واعتبرت كل الاتهامات "أموراً تافهة لا تستحق الذكر"، واكتفت بالقول:

ـ "أنا سجينة سياسية!".

حين أحس "بابا دوفالييه" ديكتاتور هاييتي المطلق بدنو أجله، أراد أن يهدي عرشه إلى ولده "جان كلود دوفالييه"، فاستدعاه إلى مكتبه بحضور مستشاريه، وقال له ببساطة:

ـ "لا بد أن تحضّر نفسك، فسرعان ما سأرحل عن هذا المكان، ولا بد، خدمة للثورة، أن تحل محلي بوصفك وريثي الوحيد".

كانت مفاجأة غير متوقعة للشاب ابن التاسعة عشر عاماً، وعندما بدا متردداً بقبول الصفقة، أضاف والده: "صار القيصر أغسطس إمبراطوراً عندما كان في عمرك، ألا تذكر؟ فكّر بالبسطاء، بشعبنا. هل تريد لعملي أن يذهب سدى؟".

توفي بابا دوفالييه بعد أشهر من هذه الحادثة، في ربيع ١٩٧١، وأعلن المستشارون بعد مداولات تنصيب الابن وانتخابه رئيساً بتغيير طفيف في دستور البلاد: تخفيض السن القانونية للرئيس من أربعين سنة إلى عشرين، مرفقة باستفتاء شعبي.

صار دوفالييه الابن رئيساً أبدياً للبلاد. لكن دوفالييه يعلّق على هذا الأمر من منفاه الباريسي: "كان القدر قد اختارني لألعب هذا الدور".

في العام ١٩٩٠، وبينما كانت أنظمة الكتلة السوفياتية تنهار في أوروبا، وصلت الرياح إلى هاييتي، وأطاحت بالرئيس الأبدي، بعد فضائح واختلاسات مالية لا تحصى بمساهمة مباشرة من زوجته القوية "ميشيل". ولا تزال كيفية اختفاء هذه الأموال لغزاً غامضاً (تقدَّر بـ ٩٠٠ مليون دولار).

أخيراً اضطر دوفالييه إلى أن يبيع ملكيته الوحيدة "قصر تريمريكور" في فرنسا، بعد أن تمَّ تجميد أمواله في البنوك البريطانية والسويسرية، والانتقال إلى بيت صغير في الجنوب الفرنسي، حتى أنه تخلّف ذات مرة عن دفع الإيجار، كما قطعت شركة الهاتف خطه الهاتفي، وفي العام ١٩٩٤ كان دوفالييه مفلساً تماماً، أو هكذا وصفه أكثر الموالين له إخلاصاً: (سائقو سيارات الأجرة الهايتيين في باريس). بعدئذٍ تدهور الوضع بسرعة، وبدأت تظهر في الصحافة الفرنسية تقارير تفيد بأن الحكومة الفرنسية التي ساءها أن تلعب دور المضيف لديكتاتور سيئ السمعة، فأرادت أن تتخلص منه. استجاب دوفالييه إلى ذلك بأن طلب اللجوء السياسي، لكن طلبه رُفض.

بعد ذلك طالبت لجنة من المنفيين الهاييتين، تؤيد محاكمته بتهمة "جرائم ضد الإنسانية"، بأن يتم طرده على أساس أنه مهاجر غير شرعي، لكن الحكومة الفرنسية تداركت الأمر وادعت أنها فقدت كل أثر للديكتاتور السابق.

يعلّق دوفالييه عما آل إليه الحال في هاييتي: "لا أزال الوحيد القادر على إنقاذ البلاد، التي باتت الآن في حالة مزرية".

ليس لدى الكولونيل الأثيوبي اليوم مَنْ يكاتبه، ذلك أن "منغيستو هيلامريام" أو "النجاشي الأحمر"، يعيش في عزلة شبه مطلقة، في بيت صغير ومهمل في إحدى ضواحي مدينة "هرر" في زيمبابوي بعد أن استضافه صديقه موغابي.

وصل الكولونيل إلى هرر في العام ١٩٩١ كثائر أطاحت به ثورة جديدة. تم نقله في طائرة أرسلتها على عجل الحكومة الأميركية التي كما يبدو تتحلى ببراعة في تخليص الطغاة الساقطين من الخطر بصورة فعالة. كان

منيغستو الذي أطاح بدوره بالامبراطور السابق هيلا سيلاسي، أمام خيار واحد هو أن يفرّ من البلاد بأقصىٰ سرعة، فلم يتمكن من حمل أكثر من ثلاثة ملايين دولار نقداً، علىٰ أمل العودة السريعة، لكن هذا المبلغ (المتواضع)، أتاح له أن يتردد علىٰ حانة أحد الفنادق في هرر، حيث اعتاد أن يحتسي الويسكي الفاخر بأريحية رجل سيدفع حساب الفندق خلال أيام ثم يغادر إلىٰ بلده، غير أن رجال موغابي أمروه أن يلازم منزله، فأحس أن هناك رائحة تشبه تلك الرائحة التي عمت أرجاء أديس أبابا، في الأيام المضطربة التي سبقت فراره من البلاد.

حاول أن يهرب إلىٰ جوهانسبورغ مستخدماً جواز سفر زيمبابوي، لكن انتشار الفضيحة أجبره علىٰ العوة فوراً، بعد أن طالبت الحكومة الأثيوبية به باعتباره مطلوباً بجرائم ضد الإنسانية، ولا شك أن أقلها، في حال القبض عليه، الحكم بالاعدام، فعاد إلىٰ قفصه مجبراً.

منيغستو هيلا ميريام الذي تجاوز السادسة والستين من عمره وصاحب السجل الذهبي في الإرهاب الأحمر، أجاب علىٰ أسئلة ريكاردو أوريزيو بأسىٰ: "أين لي أن أذهب؟ سيتعرّف الناس إليّ أينما ذهبت، فأنا، في النهاية، منغيستو".

بالنسبة لشخص مثل سلوبودان ميلوزوفيتش، فإن الأمر مختلف، فهذا الطاغية لا يزال في السجن بانتظار محاكمته بتهمة جرائم قتل جماعية وتصفية عرقية علىٰ اثر تفتت جمهوريات يوغسلافيا السابقة إلىٰ قوميات مختلفة، فهو علىٰ أي حال وبذكاء شخصي حاد، قرر أن يلعب ورقة القومية الصربية بدلاً من ورقة الايديولوجيا الاشتراكية، استناداً إلىٰ نصائح رفيقة دربه عالمة الاجتماع "ميرا ميلوزوفيتش"، وهي مَنْ قابلها الصحافي الايطالي

باعتبارها الحاكمة الفعلية باسم زوجها قبل أن يطاح بـه، إذ لم يتخـذ قـراراً مصيرياً دون أن يناقشه معها أولاً.

ورغم صعوبة الوضع وغموض مصير زوجهـا إلا أنهـا تبـدو متفائلـة، فهي تنتظر كل يوم مكالمة هاتفية منه مـدتها تـسع دقـائق، إضـافة إلى زيـارة دورية لها إلى السجن. تقـول في المقابلـة معهـا: "عنـدما أذهـب إلى لاهـاي لزيارة زوجي، أصل إلى السجن يـوم الاثنـين بـين الحاديـة عـشرة والثانيـة عشرة صباحاً، وهذا يعني أنني أضيّع فترة الصباح كلها تقريباً، إذ بمقـدور الزائر البقاء في السجن من التاسعة صباحاً وحتى الخامسة عصراً فحـسب" تقول ذلك كعاشقة عاندها القدر، فهي واثقة من براءة زوجها، وأنـه مجـرّد ضحية لمؤامرة من قبل أميركا والاتحاد الأوروبي.

خليل صويلح

قانون حراسة الشهوة

بين البدايات المبكرة للكتابة الشهوانية وبين أحدث النصوص في الأدب العربي والآداب الأجنبية، رحلة طويلة يقطعها الروائي خليل صويلح في هذا الكتاب احتفاءً بمتعة الإبداع.

يحاور نصوص العديد من المبدعين؛ من أمثال ألبرتو مانغول، إدواردوغاليانو، أناييس نن، جان جنيه، فروغ فرخ زاد، غادة السمان، أدونيس، نزيه أبو عفش، محمد شكري، زكريا تامر، أليف شفق، وأمين معلوف؛ لكن هذا ليس كتابًا في النقد، بل كتاب في تقاسم المتعة مع قارئ لبيب.

خليل صويلح، حامل ميدالية نجيب محفوظ ، صاحب «ورّاق الحب» واحد من الأدباء العرب الذين يقبلون على الكتابة بوصفها لعبة، بين اثنين: الكاتب والقارئ، وهذا الإيمان يترجمه إلى حرص على متعة النص قبل القواعد الأكاديمية التي يتقيّد بها النقّاد.

هنا مجموعة من المحاورات بين كاتب ثابت الأقدام في الرواية، وبين نصوص كان يتمنى أن يبدعها، وخلال رحلته الممتعة داخل هذا الكتاب لم يتخلَ خليل صويلح عن نزوة القص المباركة.

